

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE REGARD DES HUMORISTES MONTRÉALAIS IMMIGRANTS SUR
LEUR PRATIQUE ARTISTIQUE ET LEUR ENVIRONNEMENT SOCIAL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

CLÉMENTINE ROUSSEL

AVRIL 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de mémoire, Oumar Kane, pour m'avoir suivie tout au long de mon parcours. Je m'estime chanceuse d'avoir pu partager autant de discussions avec un homme dont j'admire l'ampleur intellectuelle. Il a su me faire réaliser que certaines de mes perceptions étaient erronées sans jamais me forcer à aller dans son sens. Merci de ses conseils avisés, de son temps et surtout de m'avoir poussé hors de mes retranchements.

Je tiens aussi à remercier les membres de mon jury, Luce Des Aulniers et Isabelle Mahy, qui ont joué un rôle essentiel dans mon cheminement à la Maîtrise. Je me suis énormément enrichie à leurs côtés et je leur suis reconnaissante de leur bienveillance.

Un grand merci à Adib, Nabila, Bruno, Mehdi et Roman d'avoir pris le temps de répondre à mes questions et surtout de s'être autant ouverts à moi. Je les remercie pour leur générosité et pour m'avoir fait sourire tout au long de mon mémoire.

En dernier lieu, je tiens à remercier tous ceux et celles qui ont enduré mes discussions interminables sur le mémoire. À mes amies Emy et Sarah avec qui j'ai ressassé sans cesse la Maîtrise. Aux rythmes de nos discussions, nous aurions pu largement écrire une thèse. Un merci tout particulier à ma maman qui m'a fait le plus beau cadeau qu'on puisse faire à sa fille, me faire confiance dans le choix de mes études et de mon parcours. Pour finir, un énorme merci à Raneen, mon amie, ma sœur, pour avoir été celle avec qui j'ai eu mes premières réflexions et mes premiers débats sur les bancs du lycée. Elle a toujours été ma plus grande source d'inspiration et je compte bien continuer à refaire le monde avec elle.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
 CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE.....	 6
1.1 Phénomène à l'étude.....	6
1.1.1 La situation immigrante au Québec. Respect de la diversité et convergence linguistique.....	6
1.1.2 Le Québec et Montréal : des lieux propices au développement artistique et culturel.....	8
1.1.3 La place des artistes immigrants au sein de la société montréalaise	9
1.1.4 L'humour dans la société. L'humoriste immigrant et son contexte.....	12
1.1.5 L'humour au Québec et son développement.....	15
1.1.6 L'humoriste immigrant et son contexte.....	25
1.2 Problématique et situation.....	26
1.3 Pertinence sociale et communicationnelle.....	27
 CHAPITRE II CADRE CONCEPTUEL ET THÉORIQUE.....	 30
2.1 Filiations épistémologiques.....	30
2.2 Concepts-clés et théories.....	32
2.2.1 Le processus d'intégration.....	32
2.2.2 Parallèle entre processus d'intégration et artistes immigrants.....	35
2.2.3 Le modèle de l'interculturalisme.....	37
2.2.4 La notion de construction sociale.....	39

2.2.5 Relations entre identité collective de la société d'accueil et intégration des immigrants.....	42
2.2.6 La notion d'humoristes immigrants.....	44
CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE.....	47
3.1 Justification de la démarche méthodologique.....	47
3.2 Technique sélectionnée : les entrevues semi-dirigées.....	48
3.3 Déroulement des entrevues.....	49
3.4 Description de la population à l'étude.....	51
3.5 Présentation des humoristes à l'étude.....	52
3.5.1 Adib Alkhalidey.....	52
3.5.2 Nabila Ben Youssef.....	53
3.5.3 Bruno Ly.....	54
3.5.4 Mehdi Bousaidan.....	54
3.5.5 Roman Frayssinet.....	54
3.6 Instrument utilisé : les grilles d'entretien.....	55
3.7 Méthode et analyse des données.....	56
3.8 Limites des procédures.....	57
CHAPITRE IV ANALYSE ET INTERPRÉTATION.....	59
4.1 Précisions concernant l'analyse de données.....	60
4.1.1 Données recueillis sur le terrain.....	61
4.2 Humour et identité.....	63
4.2.1 Validité du statut d' « humoriste immigrant ».....	63
4.2.2 La métamorphose identitaire de l'immigrant.....	69
4.3 Humour, création et marginalité.....	74
4.3.1 L'humour en tant qu'espace d'insertion dans la société.....	74

4.3.2	L'humoriste dit immigrant : un regard différent sur l'humour.....	92
4.3.3	L'incidence de l'origine de l'humoriste sur sa pratique.....	96
4.4	Humour, environnement social et atout artistique.....	104
4.4.1	L'humour et ses valeurs sociales.....	106
4.4.2	Humour, société et place privilégiée.....	107
4.5	Conclusion.....	111
4.5.1	Retour sur la question de recherche.....	111
4.5.2	L'humoriste immigrant et sa pratique artistique.....	112
4.5.3	L'articulation de la pratique artistique des humoristes immigrants à leur environnement social.....	113
	CONCLUSION.....	116
	APPENDICE A FEUILLET D'INFORMATION ENVOYÉ LORS DE LA PREMIÈRE PRISE DE CONTACT.....	125
	APPENDICE B FORMULAIRE DE CONSENTEMENT SIGNÉ LORS DU PREMIER ENTRETIEN AVEC CHAQUE PARTICIPANT.....	127
	APPENDICE C GRILLES D'ENTRETIEN.....	130
	APPENDICE D CAPTURES D'ÉCRAN INTERNET DES BIOGRAPHIES DE CHAQUE HUMORISTE INTERROGÉ.....	132
	BIBLIOGRAPHIE.....	139

LISTE DES FIGURES

Figures	Page
1.1 L'évolution de l'humour au Québec.....	23

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.1 Tableau des rencontres avec les participants.....	51

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objectif de découvrir et de comprendre la situation des humoristes immigrants à Montréal. Nous avons pour intention de mieux appréhender les enjeux qui concernent ces artistes, à travers leur discours.

Pour se faire, nous nous basons en premier lieu sur une revue de littérature qui nous permet de dresser la situation des artistes immigrants à Montréal, en développant différents concepts tels que les processus d'intégration au sein d'une société, le modèle de l'interculturalisme québécois, la quête identitaire de la province ainsi que la place et le fonctionnement de l'humour au Québec.

Dans un second temps, nous revenons sur les résultats d'entrevues menées avec cinq humoristes immigrants : Adib Alkhalidey, Nabila Ben Youssef, Bruno Ly, Mehdi Bousaidan et Roman Frayssinet. Nous procédons à une approche compréhensive afin de discerner le rôle et la place de leur pratique artistique et la teneur de leur intégration dans la société québécoise, de leur propre point de vue. Nous classons les résultats selon trois catégories qui s'imbriquent : l'humoriste et son identité, l'humoriste et son processus de création et l'humoriste et son environnement social.

Les résultats de la recherche montrent que les humoristes se placent au centre de leur univers comique. Le fait d'être immigrant semble jouer un rôle décisif quant au regard qu'ils portent sur la société québécoise, leur permettant ainsi de développer un œil critique sur les mœurs en vigueur dans la province. Certains d'entre eux estiment qu'ils sont parfois jugés sur d'autres critères que leur pratique professionnelle, notamment selon leur appartenance culturelle. Le public semble curieux d'en savoir davantage sur les spécificités de l'humoriste immigrant, ce qui pousserait ce dernier à devoir justifier de ses origines sur scène. En outre, les humoristes immigrants semblent accorder une grande importance au contenu social de leurs sketches, avec pour intention de partager leurs connaissances et d'amener à la réflexion. Toutefois, le chemin semble encore long avant que les humoristes immigrants puissent se faire une place au même titre que les humoristes québécois.

MOTS-CLÉS : Humour, immigration, processus artistique, environnement social.

INTRODUCTION

Mise en contexte

La singularité de la situation québécoise réside dans un contexte d'irrésolution majeur concernant la coordination de sa quête identitaire, dont la définition reste encore incertaine à l'échelle provinciale, et l'arrivée massive de nouveaux immigrants chaque année. La société québécoise est de plus en plus marquée par l'ancrage de communautés culturelles à Montréal, qui sont intégrées de manière fonctionnelle à la société d'accueil, mais qui resteraient en marge d'une appropriation symbolique. L'espace urbain se retrouve fragmenté entre langue et culture, démographie et société, communauté culturelle et espace national, catégories dont les rapports se superposent et se condensent. Il devient ainsi difficile de savoir quelle place occuper sans empiéter sur celle de l'autre (Elbaz, 1990, p. 19). Le Québec s'est ouvert à la question de l'immigration à partir de 1975, avec l'accession au pouvoir du Parti québécois qui a soulevé au sein des débats publics la question linguistique face à l'arrivée croissante de groupes tiers, dits allophones (Elbaz, 1990, p. 14). La gestion des conflits multi-ethniques dans l'espace montréalais a alors été soumise à l'attention des chercheurs qui peuvent se prévaloir du financement de deux ministères voués au multiculturalisme : le Ministère d'État au multiculturalisme du Canada et le Ministère de l'immigration et des communautés culturelles au Québec (Elbaz, 1990, p. 14). Toutefois, la création de ces deux ministères n'a pas permis d'endiguer l'incertitude grandissante concernant la définition de l'identité collective au sein de la province québécoise, qui se superpose aux politiques publiques en matière d'insertion des

nouveaux arrivants émanant au niveau fédéral. Ce qui n'a ainsi pas facilité la résolution de la question nationale et de la question urbaine.

Au sein de ces mouvements migratoires, liés au principe de définition collective, Montréal se présente sous les traits d'un espace adéquat d'appropriation et d'enracinement culturels. La ville devient le lieu idéal à la fois d'errance et d'ancrage pour les immigrants, en tant que traduction du va-et-vient entre la mobilité et la territorialité (Benayoun, 1990, p. 371). Parallèlement aux politiques en matière d'immigration au Québec et au caractère cosmopolite de Montréal, la ville abrite une vie artistique des plus prospères, particulièrement concernant l'humour, qui répond à des principes socio-culturels qui sembleraient mieux correspondre à la population québécoise que n'importe quelle autre discipline artistique. Pagé (1973) explique à ce propos : « l'humour a été vraiment une expérience de masse, où à tout le moins un mouvement de la collectivité, regroupée en unités familiales autour du récepteur de radio » (cité par Mazalto, 2000, p. 144), illustrant ainsi le fait que l'humour est demeuré l'une des formes d'expression privilégiées de la culture orale québécoise. De plus, l'apparition et l'omniprésence des médias télévisuels et radiophoniques constituent un réel tremplin pour la pratique humoristique professionnelle qui est alors popularisée comme mode de communication et de lecture de la société, étant très ancré culturellement dans l'histoire de la province (Mazalto, 2000, p. 114). C'est ainsi que l'humour envahit la société québécoise en produisant soi-disant « le plus grand nombre d'humoristes par tête de pipe au monde » (Aird, 2004, p. 11). Selon l'auteur, « l'humour est sûrement le produit culturel qui rapporte le plus, tant à la télévision, à la radio, qu'en salle de spectacle ou dans la publicité. L'humour a même son musée, son école, son gala et, évidemment, son festival » (Aird, 2004, p. 11).

Origine de l'intérêt pour l'objet de recherche

En tant qu'étudiante étrangère, évoluant dans le milieu de l'art et de la culture par le biais du journalisme, nous avons eu comme logique de trouver une résonance commune aux thèmes de l'immigration et de l'art et de la culture afin d'élaborer notre objet de recherche. Nous avons remarqué au gré de nos périples, explorations et autres découvertes que l'art et la culture étaient les poumons de Montréal, abritant une diversité artistique sans cesse grandissante, qui permet à la ville d'affirmer sa singularité dans les domaines liés à la culture. Nous avons également constaté que la diversité ethnique représentait le cœur de Montréal, se retrouvant dans chaque sphère du quotidien et devenant l'un des traits principaux de la ville. Ces deux attributs - l'art et l'immigration - nous sont apparus inévitablement complémentaires en tant qu'éléments constitutifs de la vie montréalaise. Notre regard s'est alors posé sur une discipline artistique qui coïncide adéquatement avec le domaine de la communication : l'humour.

Nous nous sommes alors interrogée quant au fait de savoir quel lien allait pouvoir être établi entre l'immigration au Québec et l'humour qui y est prodigué. Comment évoluaient les artistes immigrants au sein de la société québécoise, et plus particulièrement montréalaise ? Et notamment, comment les humoristes immigrants considéraient leur pratique artistique et leur place au sein de la société ?

Objectif du mémoire

Comme l'indiquent les questions précédentes, le but de notre mémoire consiste à observer et à discerner la situation des artistes immigrants à Montréal, en insistant sur les humoristes immigrants. Nous avons pour intention, dans un cadre socio-historique

délimité, de décrire les enjeux qui entourent le fait d'être à la fois humoriste et immigrant au Québec.

Organisation du mémoire

Nous retrouverons lors du premier chapitre toutes les notions englobant le phénomène à l'étude, en mettant l'accent sur les particularités des politiques d'immigration en vigueur au Québec, ainsi qu'en retraçant la situation des artistes immigrants à Montréal, avec un bref exposé du contexte des humoristes immigrants. Cette partie sera suivie de l'énoncé de la problématique et de sa pertinence sociale et communicationnelle.

Dans le second chapitre, nous aborderons les concepts relatifs au cadre théorique. Cette présentation aura pour intention de recenser les différents courants de recherche qui s'articulent autour de l'objet d'étude. Nous retrouverons ainsi les thèmes abordés lors du premier chapitre, de manière plus détaillée. Ainsi, nous traiterons de concepts tels que le processus d'intégration jumelé à la notion d'artistes d'immigrants, l'interculturalisme, la construction sociale, l'identité collective ou l'humour. Ce cadre théorique nous permettra de mieux appréhender l'objet de recherche en vue de son opérationnalisation.

Le troisième chapitre exposera notre démarche méthodologique. Nous préciserons les techniques, instruments et procédés d'analyse que nous avons mobilisés pour analyser l'objet de recherche.

Le quatrième chapitre constituera le pivot de notre recherche. En effet, le phénomène à l'étude reste équivoque. Ainsi, nous avons pris la décision de focaliser notre

mémoire sur cette partie qui aura pour objectif d'éclairer nos interrogations par rapport à la question de recherche. Nous distinguerons les faits saillants du terrain de recherche en les reliant au cadre théorique. Nous pourrons ainsi dégager des interprétations afin de mieux cerner et de comprendre les enjeux qui découlent de la problématique.

Pour finir, nous reviendrons dans la conclusion sur les préoccupations de départ, la démarche méthodologique, les résultats du terrain de recherche et les limites de la recherche elle-même.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Phénomène à l'étude

1.1.1 La situation immigrante au Québec. Respect de la diversité et convergence linguistique

Le Québec a connu une vague d'immigration conséquente durant les années 60 afin d'assurer des besoins de main-d'oeuvre, ainsi que pour garantir la pérennité du français en Amérique. Cette décennie 60, avec sa Révolution tranquille, a été marquée par une immigration qualifiée et professionnelle qui a accompagné les mutations spectaculaires de la société québécoise (Labelle, 1989, p. 120). L'immigration actuelle s'inscrit dans un contexte moins favorable, étant marquée par un malaise autant économique que sociétal où la question de l'identité québécoise occupe une place centrale. Dans ce contexte de transformation identitaire majeure, le Québec, et particulièrement la ville de Montréal, sont devenus des lieux de croisement entre les nationaux et les immigrants¹.

Le Québec s'est démarqué en tant que province multiculturelle² lors de son approbation de la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la

¹ Selon Statistique Canada, les immigrants sont « des personnes résidant au Canada qui sont nées hors du pays, à l'exclusion des travailleurs étrangers temporaires, des citoyens canadiens nés à l'étranger et des détenteurs d'un visa étudiant ou de travail ».

² Nous considérons le « multiculturalisme », avant tout, comme la politique officielle du gouvernement canadien. Selon l'ancien Premier Ministre, P.E. Trudeau : « bien qu'il y ait deux langues officielles, il n'y a pas de culture officielle et aucun groupe ethnique n'a la préséance [...] le gouvernement s'efforcera d'aider tous les groupes culturels canadiens qui ont manifesté le désir et la volonté de développer la capacité de s'accroître et d'ajouter à la vie canadienne » (Bauer, 1993, p. 15).

diversité des expressions culturelles. En devenant le premier gouvernement au monde à adopter cette convention, le Québec a confirmé sa position de précurseur en matière de diversité culturelle. Cette diversité culturelle comprend des enjeux tels que « l'évolution du cadre réglementaire du commerce international et, d'autre part, les politiques culturelles et les diverses mesures de soutien que les États et les gouvernements adoptent pour soutenir la culture au profit de leurs populations³ ». Cette convention définit un droit applicable en matière de diversité culturelle tout en soulignant l'ouverture aux autres cultures et à leurs expressions. À l'échelle municipale, la *Charte montréalaise des droits et des responsabilités* (adoptée le 20 juin 2005 par le conseil municipal de la Ville) expose à l'article 12 que « le cosmopolitisme de Montréal représente une richesse mise en valeur par la promotion de l'inclusion et de relations harmonieuses entre les communautés et les individus de toutes les origines » (Direction du développement culturel et des bibliothèques, 2005, p. 15). Dans cette perspective, la ville de Montréal a pour objectif d'établir un plan d'action portant sur la diversité culturelle par le renforcement des activités municipales tout en mobilisant les partenaires institutionnels ainsi que ceux de la société civile. Cet engagement s'inscrit dans une visée interculturelle qui a pour objectif le dialogue des cultures afin de faciliter l'inclusion des immigrants au sein de la société montréalaise et de promouvoir l'enrichissement culturel.

Toutefois, en dépit des efforts de la province du Québec pour garantir la diversité culturelle, les obstacles à l'acceptation de cette diversité restent majeurs :

Le discours québécois sur l'immigration (celui de l'opinion publique, des institutions, comme celui des médias) semble, dans son ensemble, dominé par

³ UNESCO. (2001). Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle. <http://portal.unesco.org/fr/files/13179/106621614512nov2001.pdf/2nov2001.pdf>

un imaginaire social stéréotypé et globalisant. On parle d'« immigrants », de « femmes immigrantes », de « communautés culturelles », de leur « adaptation », de leur place dans la société québécoise ou de leur absence de place, nivelant ainsi les disparités des populations en cause et des phénomènes observés. Cette vision unifiante de la population et de la main-d'oeuvre immigrée et les présupposés relatifs à leur insertion dans la société québécoise imprègnent les importants débats actuellement en cours sur l'avenir démographique, le rôle de l'immigration, l'interculturalisme et l'identité sociétale (Labelle, 1989, p. 108).

En ce sens, la question de la diversité se greffe à la question nationale québécoise qui doit faire face à une minorité allophone, distincte de la minorité anglophone et des nations autochtones. Les allophones représenteraient près de 20 % de la population de la région métropolitaine de Montréal et plus de 25 % de celle de la métropole elle-même (Labelle, 1989, p. 112). En outre, la question nationale québécoise est d'autant plus spécifique et complexe qu'elle est reliée à la question linguistique. Ainsi, autour de la question nationale se sont polarisées les luttes politiques des francophones et les conflits qui les ont opposés, et les opposent encore aux allophones et aux anglophones en matière d'intégration (Labelle, 1989, p. 113). Cet élément linguistique, propre au mode de gestion de la diversité au Québec tendrait à attiser les attitudes défensives quant à l'acceptation des immigrants et à l'évolution de la question de l'identité québécoise.

1.1.2 Le Québec et Montréal : des lieux propices au développement artistique et culturel

Parallèlement au phénomène d'immigration, Montréal a su développer une politique culturelle florissante qui s'illustre par de nombreuses infrastructures et de nombreux spectacles et festivals. La ville de Montréal spécifie aussi dans sa *Charte des droits et responsabilités* que « les citoyens et citoyennes jouissent de droits culturels et

participent, avec l'administration municipale, à un effort collectif visant à assurer la jouissance de tels droits ». De plus, avec un budget de 10 millions de dollars investi dans le Conseil des arts de Montréal, la ville a une participation deux fois supérieure à celle du gouvernement du Québec et trois fois supérieure à celle du gouvernement du Canada (Direction du développement culturel et des bibliothèques de la Ville de Montréal, 2005, p. 48). En outre, la transformation de Montréal en un centre cosmopolite et touristique offre aux artistes de la scène un lieu favorable pour exercer leur art. La multiplication des maisons de la culture, l'ouverture des rues aux artisans et aux artistes ainsi que l'organisation de fêtes et surtout de festivals laissent la porte ouverte aux artistes immigrants pour faire de la musique, du chant ou de la danse (Aguirre, 1995, p. 68). L'art fait partie intégrante de la ville de Montréal qui se singularise par son « action artistique urbaine » (Latouche, 2003, p. 137), cela signifie que « la création artistique s'appuie sur l'espace construit de la ville - son cadre physique - et sur les relations particulières que les usagers entretiennent avec celui-ci. Le public de la ville devient alors un public citoyen » (Latouche, 2003, p. 137). De cette manière, l'art se présente comme un élément constitutif de la ville de Montréal. L'action artistique urbaine a pour intention de renvoyer à des gestes qui demandent au public de réagir à partir de sa propre insertion dans la ville (Latouche, 2003, p. 137). Pour finir, l'art à Montréal situe son encadrement géopolitique parmi des influences perméables et mutuelles entre la vision européenne de la culture et la conception nord-américaine dominante.

1.1.3 La place des artistes immigrants au sein de la société montréalaise

S'il est relativement facile de créer ou de produire des œuvres artistiques à Montréal, les possibilités de diffusion de ces œuvres sont beaucoup plus limitées. Montréal jouit d'une situation artistique particulière, au sens où elle se situe à l'embouchure des

marchés européens et américains, n'ayant pas de place précise et définie, ce qui rend difficile l'existence en tant qu'artiste, faute d'une reconnaissance autant économique que symbolique (Bellavance, 2003, p. 30). En outre, le domaine artistique est d'autant plus difficile d'accès pour les artistes immigrants qui doivent faire face à des barrières d'intégration (Aguirre, 1995, p. 41). Ils sont souvent jugés sur d'autres facteurs qui n'ont rien à voir avec leurs expériences artistiques. Ils se retrouvent souvent dans la situation d'un artiste débutant, producteur d'oeuvres marginales, trop traditionnelles.

Lorsque des artistes d'origines diverses arrivent au Québec, il est rare qu'ils débutent professionnellement dans leurs champs d'activité artistique privilégié. Ils doivent la plupart du temps mettre de côté leur aspiration et leur formation artistiques afin de travailler dans d'autres domaines pour subsister à leurs besoins premiers (Aguirre, 1995, p. 66). Les difficultés apparaissent plus considérables que pour les artistes québécois car ils se retrouvent face à l'inconnu dans toutes les sphères de la société. Ce changement d'environnement requiert dès lors tout un processus d'apprentissage et d'adaptation pour les artistes immigrants qui nécessite un réel travail sur eux-mêmes. (Aguirre, 1995, p. 65). Se faire une place au Québec dans le domaine des arts n'est pas chose facile. Il en ressort, selon les synthèses d'entrevues qu'Aguirre (1995) a faites avec des artistes immigrants que :

Seulement la moitié d'entre eux parvient aujourd'hui à gagner sa vie grâce à des productions artistiques. L'accès aux ressources financières, matérielles et médiatiques demeure encore un exercice laborieux : la reconnaissance de leur œuvre par le public ne s'est toujours pas généralisée. Ce fait nous porte à croire que, dans l'ensemble, leurs productions artistico-culturelles demeurent marginales et ont peu d'impact sur la société québécoise (p. 100).

Outre les difficultés communes qui s'imposent aux artistes immigrants dès leur arrivée sur le sol québécois telles l'intégration économique ou le processus d'insertion et de reconnaissance de l'artiste immigrant, celui-ci doit faire face à d'autres obstacles propres aux réalités québécoises. Le développement d'une métropole culturelle, telle que Montréal, ne se mesure pas exclusivement par le nombre de productions artistiques et culturelles ainsi que par la fréquentation du public à ses productions. Le développement d'une métropole culturelle s'évalue également par l'espace de liberté que la société offre aux artistes et par la capacité d'imagination dont les artistes font preuve (Fournier cité par Aguirre, 1995, p. 67). Cet espace de liberté peut se traduire par le biais des infrastructures allouées aux artistes et par le soutien à la production et à la création (Aguirre, 1995, p. 67). Les artistes de la scène et les cinéastes réussissent mieux à se faire accepter par le public québécois car leurs productions se prêtent davantage à la consommation culturelle (Aguirre, 1995, p. 73). Néanmoins, les subventions sont rares pour ces artistes immigrants et ils peuvent aisément être catégorisés en tant qu'artistes ou cinéastes de productions immigrantes, ce qui les limite ainsi à un champ de création auquel ils ne peuvent pas donner un caractère plus universel (Aguirre, 1995, p. 70). En outre, les artistes qui exercent dans le domaine des arts visuels sont d'autant plus dans une position complexe qu'ils représentent un groupe composé de nombreux éléments se retrouvant ainsi au sein d'un carcan où les espaces d'exposition et de réception sont assez limités (Aguirre, 1995, p. 68).

Pourtant, les artistes immigrants ont des choses à dire sur le Québec et sur leur vie ici. Ils ont le désir et le besoin de les dire, et d'être écoutés au-delà des frontières de la

communauté culturelle⁴ à laquelle on les relie (Aguirre, 1995, p. 41). En effet, les artistes produisent des œuvres pour exprimer des opinions, des états d'âme ou des pensées, pour ne citer que quelques exemples. Quelle qu'en soit la raison, la création artistique, la production, l'œuvre, sont autant de manières de s'exprimer. Que ce soit par le biais d'un pinceau, d'un instrument de musique, d'une pièce de théâtre, d'un scénario : l'artiste communique par le biais de son talent, la mise en forme et la maîtrise technique de celui-ci dans ses œuvres. Cette règle s'applique aussi aux artistes immigrants. Porteurs de deux cultures, celle d'origine et celle de leur nouvelle identité québécoise, ils ont souvent beaucoup à exprimer et à objectiver avec leurs créations. En dépit du fait que leur inspiration porte la trace de leurs origines, la problématique de l'expatriation et de l'immigration se ressent dans la forme et le fond de leurs productions (Aguirre, 1995, p. 100). Le dialogue s'installe lorsque l'artiste immigrant montre aux Québécois la réalité qui fut - éventuellement - sienne jusque-là tout en mettant en scène l'expérience de vie de l'immigrant au Québec. Le dialogue qui s'établit entre l'artiste immigrant et le Québécois est une relation qui exige de la part de l'artiste une impudicité d'expression, tandis qu'elle requiert une ouverture d'esprit du spectateur afin que l'intercompréhension entre les deux parties puissent se faire.

1.1.4 L'humour dans la société. L'humoriste immigrant et son contexte

En un certain sens, les artistes immigrants illustrent à travers leurs œuvres un miroir de la société et de leur réalité. L'une des manières d'appréhender cette représentation

⁴ Par « communauté culturelle », nous entendons : « toute communauté distincte des Amérindiens et des Inuits et des communautés d'origine française et britannique, distincte par ses institutions, par ses coutumes, par ses croyances religieuses et par les valeurs selon lesquelles elle structure son mode de vie. Chaque communauté peut avoir en commun une ou plusieurs de ces caractéristiques et elle peut aussi partager des l'une ou l'autre avec une des communautés d'accueil » (Ministère de l'Éducation, 1985, p. 9).

de la société passe par l'humour. Selon Barry (1992), l'humour naît d'un sentiment de supériorité, d'une incongruité ou d'une volonté d'adoucir une situation (p. 183). L'auteur définit l'humour par l'entremise de Platon :

[...] quand tu écoutes dans une représentation théâtrale ou dans une conversation privée une bouffonnerie que tu aurais honte de faire toi-même, et que tu y prends un vif plaisir au lieu d'en réprover la perversité [...] tu te laisses souvent entraîner sans y penser à faire dans les conversations le métier de farceur (Cité par Barry, 1992, p. 183).

Freud voyait l'humour comme un désir de défoulement d'énergie nerveuse ou émotive (Barry, 1992, p. 183). Tandis que Herbert Spencer, qui s'inspire des sciences naturelles et en particulier de la théorie hydraulique d'énergie nerveuse explique que :

Cette énergie s'accumule dans le corps et doit se ménager une issue par des muscles [le rire], prétend que cette énergie nerveuse n'est autre que le désir de refouler ou de supprimer des sentiments agressifs ou sexuels tabous. On se prépare à confronter un sentiment tabou [peur, pitié, colère, etc.], puis en se rendant compte que ce n'est pas nécessaire, cette énergie superflue se dépense dans le rire (Cité par Barry, 1992, p. 184).

Freud ajoute :

Dans mon livre : *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, [...] je cherchais à découvrir la source du plaisir que nous procure l'humour, et je pense avoir montré que le bénéfice de plaisir dû à l'humour dérive de l'épargne d'une dépense affective (Cité par Barry, 1992, p. 184).

Selon une autre perspective, Rotnemer et Ouaknin (1995) perçoivent l'humour comme un « mode de représentation » à travers lequel s'expriment tant les particularités du quotidien que l'universalité de l'être, ouvrant ainsi la voie à la communication (Cité par Mazalto, 2000, p. 21). Jankélévitch (1964) va aussi dans ce sens en expliquant que :

L'humour permet aux êtres de sentir les choses. Il permet à l'homme une lecture du monde grâce à un certain recul, à une mise en retrait de l'esprit qui prend ses distances de la vie. L'humour n'est pas la chose, il en est sa représentation (Cité par Mazalto, 2000, p. 21).

En considérant l'humour comme une représentation, il peut alors être perçu comme étant le fruit d'un ancrage culturel et social. Toutefois, l'humour étant conçu tel un mode de représentation détourné, il assure un décalage entre la réalité et son expression afin que le contenu soit toujours suggéré et non imposé. Le procédé de l'humour amène alors tant l'individu que le groupe au devoir de se questionner et de se positionner dans un espace de représentation vis-à-vis de soi-même et d'autrui. L'humour nécessite une opération de traduction qui favorise une forme de comique porteuse d'un message (Mazalto, 2000, p. 112). Selon Desmeules (2001) : « la richesse et la puissance de l'humour, comme celles de la poésie, proviennent justement de sa capacité à évoquer tout un monde implicite, de non-dit, que les lecteurs attentifs peuvent apprécier dans la mesure où ils acceptent de lire entre les lignes » (p. 82). Ainsi, il est bien rare de trouver des textes humoristiques qui sont innocents et qui s'en tiennent à un seul niveau de lecture. En d'autres termes, afin de mieux comprendre le principe de l'humour, il faut savoir que l'humour s'appuie sur les ambiguïtés du quotidien. Cette forme de communication exige un écart entre deux réalités. Selon Desmeules (2001) :

Ainsi l'humoriste souligne, amplifie les différences, et les sanctionne par ses manifestations, jusqu'à ce que ces différences se soient atténuées ou ne soient pas perçues de la même manière par les membres de ladite société. Qui plus est, les spectacles d'humoristes respectent généralement une structure qui met d'abord en place un cadre de référence, avant de stigmatiser les exclus. Les humoristes jouent à copain-copain avec leur public, puis se mettent à rire de ceux qui n'en font pas partie, faute de moyens ou à défaut de s'intéresser à ce qu'il est convenu de désigner comme la culture populaire (p. 83).

Pour Raymond Devos « le rire est une sorte de soupape qui permet de supporter l'absurdité du monde... et de pouvoir continuer à vivre », tandis que Freud expliquait que les histoires drôles étaient porteuses de traumatismes profondément enfouis dans notre inconscient (Alvarez, 1982, p. 24). Ainsi, l'humour semble toujours être fondé :

Ce qui fait que l'humoriste qui s'attaque à ses valeurs, fût-ce pour en rire, s'en prend toujours un peu à lui-même ; et s'il veut les flétrir par le ridicule, c'est qu'il en a beaucoup souffert. (...) On voit donc que notre humour, dans une large proportion, repose sur un fond de colère contenue, et qu'il se fait le plus souvent à nos propres dépens (Godin, 1968, p. 419).

Alvarez (1982) résume cette pensée en concluant que « le comique est une affaire sérieuse, qui ne doit pas être prise à la blague. Ce n'est pas pour rien que d'illustres savants (Freud, Adler, Stern, Bergson...) lui ont consacré maintes recherches » (p. 24). Ainsi, le discours humoristique peut servir de catharsis ou il peut tout au moins permettre à l'humoriste d'exprimer ses expériences de vie au sein de la société.

1.1.5 L'humour au Québec et son développement

1.1.5.1 L'évolution de l'humour au Québec

L'humour au sein de la société québécoise s'est transformé au cours des décennies. C'est en regardant de plus près ces différentes transformations qu'il est possible de mieux appréhender les motivations et les aspirations des humoristes de notre époque. En effet, l'analyse de cette évolution de l'humour québécois permet d'établir un lien entre la conjoncture socio-politique québécoise et la production humoristique.

La première forme d'humour à s'ériger dans la province québécoise est la comédie burlesque. Le burlesque québécois de la première moitié du XX^{ème} siècle s'illustre par un spectacle de variétés où le public assiste à des numéros de chant, de musique, de danse, de magie et à une pièce dramatique d'une quinzaine de minutes. Le burlesque met en scène deux personnages : le clown rouge, aussi appelé Auguste et le clown blanc, le faire-valoir, celui qui nourrit le comique (Aird, 2004, p. 17). Le comique burlesque a pour intention de renverser l'ordre établi entre dominés et dominants. Les dominants représentant, en réalité, l'Église et les élites traditionnelles. Ce renversement de l'ordre établi se voulait être une illustration du Québec avant la Révolution tranquille des années 1960. En effet, le caractère contraignant de la dominance patriarcale et de la paroisse amène le Québécois à employer des voies indirectes pour se faire entendre et contester le pouvoir en place (Aird, 2004, p. 23). Lorsque le burlesque québécois s'est détaché de la tradition anglophone, le comique s'est transformé en l'opposition des francophones catholiques et des Canadiens anglais en réponse à la menace d'assimilation (Aird, 2004, p. 24). Cependant, le burlesque québécois n'est pas irrévérencieux et s'en tient au cadre admis par l'auditoire. Il n'y a jamais eu de véritable critique à l'égard de l'Église et des élites traditionnelles. Le burlesque québécois n'est pas encore prêt à une confrontation ouverte (Aird, 2004, p. 28). Le taux de fréquentation des comédies burlesques québécoises a diminué lorsque le niveau d'instruction a augmenté. Les comédies

burlesques étaient principalement fréquentées par les classes défavorisées (Aird, 2004, p. 31).

Lors de la décennie 1960, marquée par la Révolution tranquille, l'humour devient plus contestataire et engagé. Selon Aird (2004) :

L'engagement politique, l'innovation esthétique, l'affirmation de la « québécoisité » et, plus tard, la contre-culture reçoivent l'appui des jeunes générations. Les œuvres artistiques, littéraires, théâtrales et musicales sont nettement influencées par le climat de la Révolution tranquille. Elles participent à l'affirmation du Québec et tentent de favoriser une prise de conscience nationale. Cette effervescence n'aurait sans doute pas eu le même effet sans un mouvement de modernisation institutionnelle. Contrairement à ce qu'il se faisait auparavant, l'État intervient massivement dans le champ culturel (p. 49).

L'humour s'associe dès lors à un éveil de la conscience politique et sociale. L'humoriste n'en devient pas pour autant un moralisateur, mais il cherche en posant des questions à faire émerger une contestation (Aird, 2004, p. 51). L'une des nouveautés de l'humour durant cette décennie est l'émergence de personnalités publiques. En effet, cette période permet de révéler des humoristes tels qu'Yvon Deschamps, Sol, Clémence Desrochers, les Cyniques, etc. À la différence du conteur de blagues des cabarets, l'humoriste met en avant des préoccupations personnelles, s'adaptant ainsi à l'affirmation croissante de l'individu (Aird, 2004, p. 51). Néanmoins, l'humoriste va plus loin que le fait d'étaler des tracasseries quotidiennes ordinaires lors de ses sketches. Il peut dorénavant se permettre de tout dire sans que le spectateur prenne ses propos au pied de la lettre. L'humoriste passe son message sans l'imposer (Aird, 2004, p. 51). Yvon Deschamps, humoriste emblématique de cette époque dira à ce propos :

Mes sketches offensent bien du monde. Mon rôle est d'abord de les faire rire, mais je suis là pour les faire se rendre compte de leurs préjugés [...] Je pense que je dois faire rire de quelque chose qui importe. Quelque chose dont les spectateurs apprendront, même si ça doit leur faire mal (Cité par Aird, 2004, p. 56).

Les thèmes de prédilection de ces humoristes tels qu'Yvon Deschamps, Clémence Desrochers, Sol et les Cyniques tournent autour de la religion et des religieux, du débat sur la langue française, de la politique et des politiciens, de la police et des policiers ainsi que de la libération de la femme et des féministes (Aird, 2004, p. 60). Cependant, l'humour, qui se calque sur les mutations de la société québécoise, commence à couvrir de nouvelles thématiques telle que la diversification ethnique. En effet, les années de la Révolution tranquille se caractérisent aussi par l'ouverture du Québec au monde. Cette ouverture se traduit par une diversité culturelle qui se retrouve de plus en plus présente dans l'actualité de la fin des années 1960 au Québec. Cette pluralité ethnique s'explique par le fait que durant cette décennie, le fédéral a levé les contraintes qui limitaient l'immigration non européenne. Le Québec commence à accueillir de plus de plus d'immigrants provenant d'Afrique du Nord, des Antilles et d'autres pays en voie de développement. L'autre changement décisif réside dans le fait que l'État québécois décide enfin d'assumer la compétence, partagée avec le fédéral, que l'Acte de l'Amérique du Nord britannique reconnaissait aux provinces en matière d'immigration (Aird, 2004, p. 77). Par le passé, le Québec s'était dissocié de tout engagement en ce domaine. Toutefois, les conflits à propos des choix scolaires des nouveaux arrivants ont abouti à une crise linguistique qui a forcé le gouvernement québécois à intervenir afin de mettre en place une intégration plus harmonieuse des immigrants au milieu francophone (Aird, 2004, p. 77). Les humoristes de cette époque ont profité des nouvelles mesures gouvernementales et de

la transformation du paysage québécois pour développer des sketches sur la diversification ethnique. À l'instar d'Yvon Deschamps qui, en 1968, dérange les préjugés populaires avec son sketch « Nigger Black ». Il y évoque le Petit Harlem, qui se trouvait autrefois autour des rues des Seigneurs et Saint-Antoine, dans le quartier Saint-Henri à Montréal. À travers une apparente naïveté, Deschamps soulignait dans ses sketches les préjugés de la population québécoise :

[...] y avaient pas besoin de s'peigner, y pouvaient pas attraper des coups de soleil, ça paraissait pas quand y étaient sales... [...] Mais quand on vient au monde, on est toutes pareils, on est toutes d'la même couleur : violette... (Cité par Aird, 2004, p. 78).

L'un de ses sketches les plus connus, « L'intolérance », se voulait encore plus percutant. C'est ainsi que lors de ce monologue, il profère des préjugés racistes contre les Juifs, se proclamant même d'accord avec Hitler, en ajoutant seulement : « on tue pas l'monde pour ça » (Cité par Aird, 2004, p. 79). L'objectif de ce sketch était de dénoncer une situation des plus tragiques tout en dénonçant ceux qui en rient aussi (Aird, 2004, p. 79). Les Cyniques se sont eux aussi servis du renforcement de la diversité culturelle au Québec pour en jouer dans un sketch, notamment dans le monologue intitulé « Le racisme » avec Marc Laurendeau. Ce sketch avait pour intention d'illustrer le fait que même le vocabulaire peut apparaître connoté : « Faut faire attention à ce qu'on dit. La semaine dernière j'me suis fait bousculer par un Noir, y pensait que j'l'avais traité de singe, j'lui avais simplement d'mandé dans quelle branche y était » (cité par Aird, 2004, p. 79). C'est ainsi que Laurendeau donne quelques pistes pour ne pas paraître raciste :

Ne dites pas : « Les Américains ont l'air niais avec leurs grosses culottes bermudas carreautes. » Dites plutôt : « Les Américains ont des grosses culottes bermudas carreautes qui leur vont bien ». [...] Quand vous serez modéré, l'on vous aimera, car vous ne direz plus : « J'haïs les Italiens, les Polonais, les *nègues* pis les Anglais », mais vous direz affectueusement : « J'adore les *Wops*, les *Polocks*, les *Nègues* pis les *Blokes* » (Cité par Aird, 2004, p. 79).

Il ajoute, à propos de la crise de Saint-Léonard; une ville de banlieue de l'Est de l'île de Montréal où les immigrants d'origine italienne refusaient d'envoyer leurs enfants à l'école française : « Ne dites pas : “À Saint-Léonard, les Italiens ne veulent pas apprendre le français.” Dites plutôt : “À Saint-Léonard, les Italiens n'ont pas la capacité intellectuelle d'apprendre le français” » (Aird, 2004, p. 82). Ainsi, les humoristes de cette époque tentaient de mettre le public face à ses propres préjugés, afin d'éveiller ces derniers à une conscience sociale. Les humoristes des années 1960 étaient bel et bien des Québécois dits « de souche » mais ils commençaient à aborder, avec parcimonie certes, des sujets concernant la diversification ethnique de la société québécoise. En d'autres mots, la conjoncture politique et sociale des années 1960 et 1970 était propice à faire germer un humour engagé. Selon Aird (2004) : « le Québec constituait alors un espace territorial où les acteurs sociaux acceptaient l'idée d'une communauté politique et renvoyaient à un sujet collectif humanitaire » (p. 120). Or, l'État-providence de l'époque a été témoin d'une remise en question des acquis et des idéaux de la Révolution tranquille dû aux récessions économiques, au coût élevé des programmes sociaux et à l'ampleur de la dette publique (Aird, 2004, p. 120). En outre, cet État-providence devient de moins en moins capable d'assurer la solidarité essentielle au maintien de la cohésion sociale, en remettant en question le fait que l'égalité soit réellement une finalité sociale et qu'elle constitue une valeur primordiale des sociétés démocratiques (Aird, 2004, p. 121). Aird (2004) ajoute que :

L'État-providence a amorcé lui-même son démantèlement par une technocratisation accrue de ses organes et par la subversion de l'idée de solidarité, qui passe désormais au second plan derrière la responsabilité de l'État vis-à-vis de ses citoyens. La cohésion sociale finit par ne plus rien signifier aux yeux des acteurs sociaux. Et l'on assiste à une dépolitisation et à une déresponsabilisation générales que reflète certainement l'humour apolitique des années 1980 et 1990 (p. 121).

Effectivement, l'humour au Québec prend un tournant radical dans les années 1980. Les humoristes de Paul et Paul, Claude Menier et Serge Thériault décident de faire un séjour en Californie où ils découvrent le Comedy Store de Los Angeles. Cet endroit était un lieu de villégiature pour les humoristes qui voulaient présenter un numéro, sous l'égide d'un maître de cérémonie. À leur retour à Montréal, ils ont décidé de reprendre la formule et de l'adapter en janvier 1983. Ainsi, ils créent « Les Lundis de Ha ! Ha ! », spectacle hebdomadaire au Club Soda, situé sur la rue du Parc à l'époque. Contrairement à la formule américaine où l'humoriste venait parler de ses problèmes, de ses rencontres et de ses observations, les spectacles du Club Soda se rapprochent plus du théâtre. L'humoriste se met dans la peau d'un personnage afin d'incarner une caricature d'un type social particulier. Ceux qui se présentaient sur scène avaient un maximum de quinze minutes pour faire rire. C'est le début du *stand-up*⁵ (Aird, 2004, p. 76).

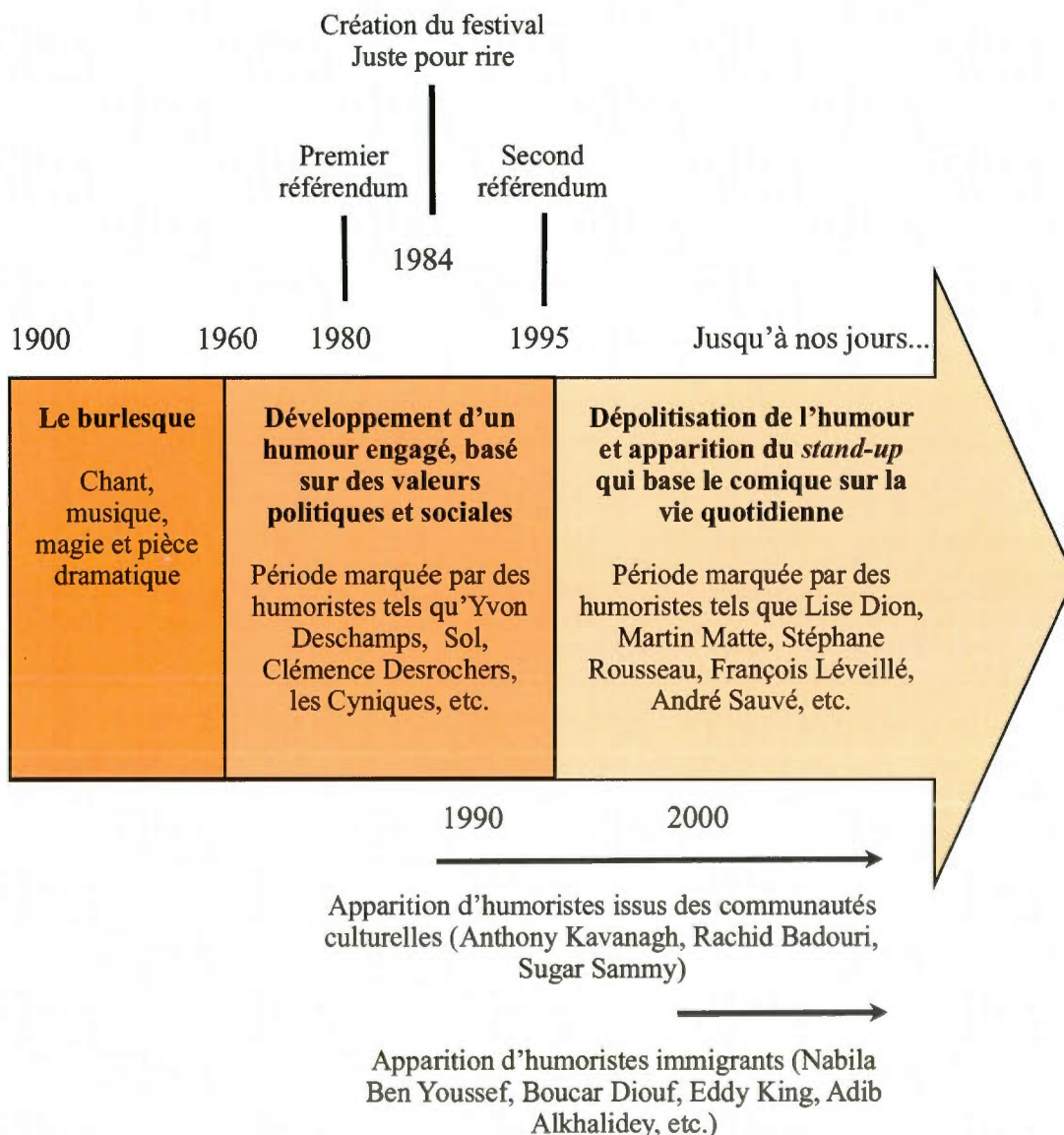
L'humour est devenu une institution à partir de 1984 lorsque Gilbert Rozon décide de fonder le festival Juste pour rire. Il crée aussi l'École nationale de l'humour en 1988, reconnue en 1992 par le Ministère de l'Éducation et le musée Juste pour rire. Ces

⁵ « La présence du *stand-up* comique sur la scène se justifie uniquement par ses effets, par la fonction qu'il s'est donnée, faire rire. Il ne peut se contenter d'une belle présence; il doit être efficace provoquer le rire, le plus sonore possible bien entendu. [...] Le *stand-up* doit déclencher le rire à chaque phrase. Il aligne les blagues, tout en ayant l'air décontracté, ce qui suppose chez ce type d'artiste un certain charisme. Il joue son propre personnage, alors que le comédien joue un rôle. L'humour est donc étroitement lié à la personnalité de l'artiste et à sa manière de raconter les blagues » (Villeneuve, 1990, p. 106).

trois institutions sont subventionnées par les gouvernements fédéral et provincial (Aird, 2004, p. 105). De cette manière, l'humour ne peut plus se définir en tant que discipline indépendante alors que le ministère du Patrimoine a versé 100 000 \$ à Juste pour rire, quatre mois seulement après l'arrivée au sein du groupe Rozon, de l'ancien collaborateur du premier ministre Jean Chrétien, Jean Carle, à titre de vice-président exécutif (Aird, 2004, p. 105). À l'instar aussi de l'ancien premier ministre du Québec, Pierre-Marc Johnson qui a été longtemps président de l'entreprise et siège toujours au conseil d'administration (Aird, 2004, p. 105). En outre, le gouvernement fédéral a octroyé une somme s'élevant à 172 000 \$ afin de mettre en place l'École nationale de l'humour. C'est en ce sens que l'humour prend un tournant radical. De plus en plus d'humoristes se font formés afin de répondre à une demande sans cesse croissante du marché que ce soit à la télévision, à la radio ou sur scène. Ce phénomène expliquerait qu'il y ait une sorte d'homogénéisation de l'humour. L'harmonisation de la pratique humoriste se justifierait aussi par le contrôle qu'exercent les producteurs et les diffuseurs. C'est ainsi qu'au cours des années 1990, l'humour devient le divertissement le plus populaire au Québec. En 1994, la valeur de l'entreprise de Gilbert Rozon s'élevait à 30 millions de dollars tandis qu'elle atteignait le chiffre d'affaires de 52 millions de dollars en 2001 (Aird, 2004, p. 107). Cette décennie connaît un essor de l'humour avec la multiplication d'humoristes professionnels tels que Lise Dion, Jean-Michel Anctil, François Léveillé, Jean-Marc Parent, Mario Jean, Stéphane Rousseau, Patrick Huard, Maxim Martin, Martin Matte, Sylvain Larocque, Laurent Paquin, Peter MacLeod, Les Grandes, Gueules, les Mecs comiques, Lévesque et Turcotte, Martin Petit, Réal Béland, etc. (Aird, 2004, p. 107). À cette même époque, l'humour s'illustre avec un contenu plus léger. Les humoristes pratiquent un humour au style décontracté et désinvolte. Ils abandonnent de plus en plus le côté subversif des blagues politiques pour se concentrer sur les tracasseries quotidiennes. Les humoristes de scène se mettent en majorité au *stand-up*. Ils utilisent

un humour choc, à base de blagues courtes, sans qu'il y ait forcément d'unité thématique. Ainsi, les humoristes des années 1990 ont presque tous évacué toute charge politique et sociale dans leur humour (Aird, 2004, p. 107).

Tableau 1.1
L'évolution de l'humour au Québec



1.1.5.2 Le Québec, une société du comique. L'instrumentalisation de l'humour

Comme il a été abordé précédemment, l'humour est devenu majoritairement apolitique. Cette affaiblissement de l'humour contestataire s'explique en partie par la crise de l'État-providence ainsi que par les deux défaites référendaires (Aird, 2004). Lors de la Révolution tranquille, le climat politique favorisait un humour engagé et politique, tandis que dans les années 1990, l'humour n'est plus aux élans collectifs. Devant la non-adhésion à un projet d'émancipation collective, la population se dépolitise comme l'humour. La division de la population sur la question de l'indépendance et son désintérêt pour les débats constitutionnels amènent les humoristes à éviter le terrain politique afin de rejoindre le plus de gens possible (Aird, 2004, p. 123). L'humour se vide de ses valeurs sociales et politiques afin de rejoindre les préoccupations immédiates et particulières des gens. La population québécoise « préfère se retrouver entre soi, c'est-à-dire avec des êtres partageant les mêmes préoccupations immédiates et particulières, et l'on délaisse les grandes aspirations collectives et le militantisme de jadis » (Aird, 2004, p. 125). De plus, l'augmentation des institutions autour de l'humour et l'éclosion d'humoristes à titre de personnages publics entraîne la société québécoise à produire et à consommer de l'humour à grande échelle. Le bonheur devenant le vecteur d'épanouissement des foyers québécois ; la société se doit de fournir des spectacles à titre de biens de consommation (Aird, 2004, p. 115). À ce propos, Lipovetsky affirmerait que le triomphe de l'humour ne tient pas seulement à son instrumentalisation par le capital : le code humoristique s'est imposé parce qu'il correspond à de nouvelles « valeurs » et à un nouveau type d'individu qui aspire aux loisirs et à la détente (Aird, 2004, p. 115). Toutefois, l'humour se trouve essentiellement instrumentalisé par le règne de la rentabilité économique. L'envahissement de l'espace public par la radio et la télévision entraîne une réduction des plages horaires et une fragmentation des

contenus. L'accent est mis sur la mécanique du rire plutôt que sur le message. L'espace alloué aux humoristes se transforme en capsule dans laquelle ils ont rarement plus de trois minutes sur le même sujet et dont la valeur est mesurée au nombre de rires qu'ils suscitent. Néanmoins, même si la tribune octroyée aux humoristes diminue, ceux-ci s'y retrouvent du fait qu'ils peuvent accroître leur popularité (Aird, 2004, p. 116). Ainsi, les humoristes, ayant acquis une place dans l'espace médiatique et dans la sphère artistique, s'insèrent tout naturellement dans l'industrie du divertissement qui se dirige vers une marchandisation de la culture. Les humoristes produisent dès lors des biens à teneur comique (Aird, 2004, p. 117). Selon Aird (2004), certains humoristes fuient dorénavant l'humour engagé car dans un milieu professionnel tel que l'humour, l'humoriste préfère ne pas prendre de risque. En l'absence d'un projet de société commun et face à une société pluraliste et fragmentée, il s'abstient et fuit la confrontation directe pour mieux remplir la salle (p. 126). En effet, les humoristes se doivent en un sens de répondre à des besoins exprimés par le public qui est prêt à dépenser une certaine somme pour assister à leurs spectacles (Desmeules, 2001, p. 83).

1.1.6 L'humoriste immigrant et son contexte

Pour aborder le cas des humoristes immigrants, il est très rare qu'ils fassent l'impasse sur leur bagage culturel lors d'un spectacle. Stora-Sandor (1984) explique que l'humour semble être « une réponse spécifique aux tourments de se sentir différent, d'être toujours un Autre » (p. 328). Elle ajoute que « comme de plus en plus de groupes minoritaires dans de plus en plus de pays s'engagent sur la voie de l'altérité voulue, retrouvée ou imposée, il n'est pas exclu qu'ils réinventent à leur propre usage une sorte d'humour » (Stora-Sandor, 1984, p. 329). En ce sens, les humoristes immigrants se retrouvent bien souvent à devoir rendre compte de leurs origines lors

de leurs spectacles. Cette différence, qui peut paraître inhérente à l'artiste aux yeux du public, peut être ressentie comme catégorisante pour celui-ci. Ainsi, nous pourrions rejoindre le propos de Godin (1968) lorsqu'il explique que l'humour repose sur une part de colère contenue ou d'indignation. Les humoristes immigrants se retrouvent tributaires de la représentation de groupes minoritaires lors de leurs spectacles. L'humoriste peut donc rire de ses propres origines, ou de certaines communautés culturelles, sans pour autant railler ces derniers au risque de conforter les stéréotypes et les préjugés pré-existants dans la société d'accueil, dans notre cas, dans la société québécoise. L'acte de témoignage d'un humoriste immigrant, lors de ses spectacles, est ainsi rendu complexe par l'écart qui se creuse entre la perception qu'il a de sa place au sein de la société et la justification qu'il doit faire de ses origines, sachant qu'il sera porteur d'une double culture pour le public.

1.2 Problématique

L'objet de notre recherche consistera à tenter de répondre à la question suivante : **comment les humoristes immigrants articulent-ils leur pratique artistique à leur environnement social ?**

La problématique de ce mémoire s'insérera dans ce contexte particulier et propre aux artistes immigrants, résidant à Montréal. Si la revue de littérature sur la question fait état des artistes immigrants à Montréal, de l'art ethnique et de l'interculturalisme, elle n'aborde pas spécifiquement la place des humoristes immigrants au sein de la société québécoise, et ne rend forcément nullement compte des représentations qu'ont les humoristes immigrants de leur pratique artistique et de leur environnement social. Les auteurs qui ont été cités précédemment portent une attention particulière aux artistes immigrants qui évoluent dans des environnements tels que les arts de la scène, le

cinéma, le théâtre et la peinture. Il n'est presque pas question des humoristes au sein des arts de la scène. Pourtant, l'humour occupe une place centrale au sein de la société québécoise. L'humour québécois francophone s'est professionnalisé à partir des années 1960 à 1970 en devenant une discipline artistique autonome (Mazalto, 2000, p. 109). À cette époque, l'humour se conjugait sous la forme de monologues à l'instar des sketches, entre autre, d'Yvon Deschamps ou de Sol. À partir des années 1990, l'humour revêt un nouveau visage en optant pour le *stand-up* comique. C'est durant cette décennie que les premiers humoristes issus de la diversité montréalaise feront leur entrée : Anthony Kavanagh et Michel Mpambara. Mais ce n'est qu'à partir des années 2000 qu'apparaissent d'autres humoristes issus de l'immigration et des communautés culturelles tels que Nabila Ben Youssef ou Rachid Badouri. Toutefois, il aura fallu attendre ces dix dernières années pour voir le phénomène des humoristes issus de l'immigration se multiplier avec des artistes tels qu'Eddy King, Boucar Diouf, Adib Alkhalidey, Mehdi Bousaidan, Bruno Ly ou encore Roman Frayssinet. Ainsi, notre question de recherche aborde la place qu'occupent les humoristes immigrants dans la société québécoise en considérant le fait que reflétant un état de fait récent, elle n'a pour l'instant pas été développée dans la littérature existante.

Notre travail de recherche consistera à préciser la façon dont certains humoristes immigrants perçoivent leur métier et la manière dont ils considèrent être intégrés dans la société québécoise.

1.3 Pertinence sociale et communicationnelle

Avant toute chose, nous situons notre objet d'étude au sein des sciences de la communication. Le mot « humour » a été accepté par l'Académie Française en 1932 comme étant un terme qui faisait partie du langage usuel. C'est à partir de cette

période que l'humour a été reconnu comme un mode d'expression pouvant caractériser les réalités de l'époque, le plus souvent par le biais de caricatures, ou de chansons (Mazalto, 2000, p. 10). De nos jours, le concept d'humour est toujours viable en tant que mode d'expression langagier, pouvant ainsi s'inscrire au sein de la discipline communicationnelle. De plus, nous inscrivons cette recherche dans le cadre de la communication interculturelle puisque notre sujet de réflexion concerne la rencontre de plusieurs cultures, incarnée par la relation entre les humoristes immigrants et la société québécoise. En effet, le domaine de la communication interculturelle concerne des phénomènes de communication qui touchent des sociétés d'accueil qui apprennent à gérer des enjeux tels que l'immigration et le pluralisme ethnique (Hsab et Stoiciu, 2011, p. 12). Le rôle de la communication interculturelle consiste en partie à comprendre cette relation, ces échanges, entre communautés culturelles et communauté d'accueil afin de cerner leur complexité, ainsi qu'à étudier les relations entre les acteurs concernés dans des sociétés où la présence de la diversité atteint un niveau social élevé, comme c'est le cas au Canada et au Québec (Belabdi, 2010, p. 115).

Ainsi, la communication interculturelle s'inspire des champs d'étude tels que l'immigration, l'intégration, ainsi que la construction identitaire et sociétale. Notre objet d'étude s'insère, par conséquent, dans un champ de recherche de la communication qui est en pleine mouvance et définition, et qui est propre aux réalités de la société québécoise. De cette manière, notre propos va permettre d'apporter une modeste contribution au sein de la communication interculturelle par le biais de l'analyse des représentations qu'ont les humoristes immigrants de leur pratique artistique et de leur environnement social.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette problématique ne semble pas avoir été véritablement abordée à ce jour au Québec. La revue de littérature ne fait pas référence aux types d'artistes immigrants tels que les humoristes. De plus, il semble qu'il n'y ait pas de rapport qui ait été établi au sein de la littérature entre la pratique artistique des humoristes immigrants et leur environnement social. Ainsi, l'originalité de notre problématisation réside dans le fait que nous allons croiser des concepts qui ne semblent pas avoir été liés pour l'instant, soit l'humour, l'immigration et la communication, au Québec. Notre recherche va contribuer à analyser, modestement, un nouvel aspect pour la communication interculturelle.

CHAPITRE II

CADRE CONCEPTUEL ET THÉORIQUE

2.1 Filiations épistémologiques

L'épistémologie qui oriente notre recherche résulte d'une tentative d'élargir le sens de la théorie. Dumais (1982) affirme dans ce sens : « on ne voit pas comment la théorie en sciences humaines devrait se réduire à la recherche d'une forme correcte de raisonnement, comme la déduction, alors qu'il est impératif pour le théoricien de dévoiler le rapport qui s'inscrit entre l'action et son rationnel » (p. 71). Vu comme tel, notre démarche épistémologique se rapproche de la sociologie compréhensive⁶ et résulte de courants tels que la phénoménologie et l'herméneutique, qui supposent que « la compréhension fait reposer la démarche de connaissance et donc de théorisation sur des processus d'intersubjectivité et de communication » (Dumais, 1982, p. 73). L'auteur précise à ce sujet :

En sciences humaines tout particulièrement, la théorie tend à devenir un mode d'interprétation, même un exercice de déchiffrement. En d'autres termes, la sociologie compréhensive, se donne le défi de saisir les significations qui viennent orienter et structurer les conduites des acteurs sociaux, que ce soit au niveau des individus ou des collectivités (Dumais, 1982, p. 73).

⁶ Weber, M. (1971). (Éd. orig. 1922) *Économie et société*. Paris, Plon.

En ce sens, notre recherche va s'intéresser aux stratégies et aux significations que les humoristes immigrants construisent dans la conduite de leurs activités et dans leurs expériences de la vie quotidienne.

La théorie compréhensive vise, de quelque manière, à constituer le monde dans lequel nous évoluons. Il arrive souvent que l'acteur social, divisé par ses multiples activités, ne puisse se situer dans un ensemble plus vaste, que serait l'unité de sa vie, l'organisation de sa société ou le contexte de son époque, sauf peut-être à certaines périodes cruciales ou dans des situations limites, selon le terme de Jaspers. La théorisation, au sens de Schutz, interviendrait précisément comme la tentative ultime de délimiter les frontières toujours imprécises et sans aucun doute ouvertes, qu'il faut néanmoins fixer si l'on veut y trouver de la cohérence (Dumais, 1982, p. 74).

Maffesoli (1987) ajoute à propos de la sociologie compréhensive qu'elle est un moyen de « réhabiliter la connaissance ordinaire » (p. 185) et précise qu'« aucun savoir n'est absolu. Ce qui compte, c'est la compréhension en profondeur de la socialité vivante » (p. 185).

En tant qu'apprentie-chercheure, nous allons nous intéresser aux « phénomènes vécus » par les acteurs qui construisent leur vision du monde et, par conséquent, leur vision de leur expérience au sein de la société. Stoiciu (2011) explique que :

Selon cette perspective, les perceptions sont le résultat d'un processus de construction de sens en fonction des cadres de référence culturels en présence. Toutefois, la mise en question de l'autre s'accompagne de l'interrogation sur le moi, et les deux cadres de référence en présence se croisent dans un reflet de miroir culturel inversé ; la différence de l'autre me renvoie essentiellement à ma propre culture (p. 61).

De manière concise, l'approche compréhensive « ce doit être comprendre pour mieux expliquer » (Dumais, 1982, p. 73). À l'instar de Weber, nous souhaitons « comprendre l'homme lui-même » par le biais des « effets sociaux du processus de professionnalisation et de spécialisation des activités humaines » (Noiriel, 1998, p. 146). Ainsi, nous essayerons de nous concentrer sur la perception que les humoristes immigrants ont de leur pratique artistique et de leur environnement social, tout en nous intéressant à la construction de sens qu'ils en font.

2.2 Concepts-clefs et théories

2.2.1 Le processus d'intégration

L'insertion des immigrants, qui comprend par la même occasion celle des artistes immigrants, passe par différentes approches conceptuelles propres aux stratégies identitaires. Selon Abou « la trajectoire que les immigrants sont appelés à effectuer dans le pays récepteur recouvre trois processus distincts qui se déroulent simultanément, mais à des rythmes différents, à trois niveaux du réel : ce sont les processus d'adaptation, d'intégration et d'acculturation » (1981, p. 127). Au niveau de l'adaptation, le pays d'accueil apparaît plus accessible lorsque les immigrants considèrent le territoire comme un « espace nouveau de création ». Cela signifie que les immigrants professionnellement qualifiés viennent « vendre » leur spécialité dans un pays qui est en demande dans leur secteur. Ce processus d'adaptation présuppose que l'immigrant évite tout regroupement ethnique afin d'aborder le nouveau pays comme celui de la création (Abou, 1981, p. 128). Cette manière de s'adapter à un nouvel environnement s'oppose aux processus d'adaptation tels que celui de « l'espace nouveau comme souvenir » ou celui de « l'espace nouveau comme projet » où la nécessité de perpétuer le mode de vie antérieur et de rester dans sa communauté

culturelle reste présent (Abou, 1981, p. 128). Sur un autre plan, l'insertion des nouveaux arrivants passe par une phase d'intégration. Selon les chercheurs canadiens, Archambault et Corbeil (1981), il y a trois niveaux d'intégration :

Après un niveau d'intégration de fonctionnement, c'est-à-dire le niveau où l'adulte est capable de communiquer (dans la langue du pays) et de gagner sa vie en toute autonomie, il existe un niveau d'intégration - l'intégration de participation : l'adulte est actif dans la société (réceptrice) et il veut jouer un rôle dans un domaine d'activités quelconque : la politique, le syndicalisme, les mouvements sociaux, etc. Enfin, un troisième niveau d'intégration, c'est-à-dire l'intégration d'aspiration où l'adulte décide de lier son avenir et celui de ses enfants aux projets d'avenir du groupe comme membre à part entière de la société (Cité par Abou, p. 128).

En dernier lieu, le troisième processus d'insertion concerne l'acculturation:

Le concept désigne l'ensemble des interférences culturelles que les immigrés et leurs enfants subissent, à tous les niveaux de l'adaptation et de l'intégration, par suite de la confrontation constante de leur culture d'origine avec celle de la société d'accueil (Abou, 1981, p. 129).

Quant à elle, l'acculturation qui se retrouve le plus souvent chez les immigrants est « l'acculturation matérielle » qui affecte les « contenus de la conscience psychique » mais laisse intactes les « manières de penser et de sentir » (Bastide cité par Abou, 1981, p. 129). Ce processus d'acculturation se traduit la plupart du temps au travail, lorsque les immigrants se plient aux normes et aux valeurs de la société réceptrice alors qu'ils perpétuent les traditions culturelles au sein de leur famille. C'est ainsi qu'il réinterprètent la société d'accueil selon leur arrière plan normatif d'origine (Abou, 1981, p. 129). Or dans la plupart des cas d'insertion réussie, le rôle de la culture du pays d'accueil joue un rôle déterminant :

(...) moyennant la mise en place de structures d'accueil ou de médiation adéquates, et la création d'associations, de clubs, de groupes informels, où se rencontrent et collaborent, dans une ouverture réciproque dépourvue de préjugés, les membres des communautés immigrés et ceux de la société d'accueil. C'est dans de telles rencontres que s'élaborent des modèles culturels nouveaux issus de la culture dominante et des cultures minoritaires en voie de réinterprétation. Mais les échanges interculturels en général ne peuvent déboucher sur un processus synthétique d'acculturation, que si la diversité culturelle est compensée, au sein de la nation réceptrice, par des mécanismes puissants d'intégration économique, politique et sociale (Abou, 1981, p. 137).

Selon la perspective fonctionnaliste, l'intégration de l'immigrant se fait à l'aide des institutions normatives telles que l'État, l'école ou l'Église et par le biais des institutions fonctionnelles telles que les services sociaux (Stoiciu, 2006, p. 85). Avec un regard systémique, le processus d'intégration fonctionne selon une chaîne communicationnelle dont tous les éléments sont interdépendants (Stoiciu, 2006, p. 86). Ce qui signifie que l'intégré (l'immigrant) et l'intégrateur (acteur de la société d'accueil) cherchent en permanence à créer un équilibre par le biais de la négociation. Il s'agit de toujours trouver un équilibre entre l'intégration civique qui permet à l'immigrant de cohabiter dans son nouvel environnement et le droit à la différence qui lui octroie une sauvegarde de son identité culturelle première (Stoiciu, 2006, p. 87). L'intégration peut aussi être perçue selon une perspective communicationnelle adaptative qui se traduit par un mouvement de va-et-vient lors du processus de reconstruction identitaire. La négociation entre les intégrés et les intégrateurs, ainsi que l'intégration telle que vue précédemment s'expliqueraient selon quatre étapes : le choc, la confrontation, l'ajustement et l'adaptation. La communication joue un rôle clef dans ce processus par le biais de ses compétences d'ordre cognitif, affectif et comportemental des immigrants (Gudykunst et Kim cités par Stoiciu, 2006, p. 88).

Dans une perspective artistique, Rachédi (2010) expose l'élaboration des stratégies identitaires chez les immigrants avec l'écriture en tant qu'espace d'insertion. Il est possible de transposer son cadre conceptuel afin de déterminer les différentes phases identitaires d'un artiste immigrant. En ce sens, l'œuvre artistique participe de l'élaboration identitaire du « sujet-immigrant » en retraçant ses expériences au sein du processus de reconstruction. Le nouvel arrivant acquiert son statut d'artiste immigrant lorsqu'il voit ses œuvres extériorisées aux yeux du public :

L'acteur social réagit pour réduire sa sujétion dans le but de vivre selon son propre objet, de s'affranchir du poids des appartenances. Puisque l'immigrant est dans un mouvement d'enracinement et de migration, d'intégration et de marginalisation, on peut supposer que l'immigrant auteur qui situe sa production dans l'univers de l'art et de la création est dans un mouvement similaire entre le réel et l'imaginaire (2009, p. 152).

Par ces mots, Rachédi tente d'expliquer que par le biais de la création artistique, l'immigrant réinvente son identité en se métamorphosant d'un sujet immigrant en un acteur social, qui trouve sa place au sein du pays d'accueil par l'objectivation de ses œuvres artistiques.

2.2.2 Parallèle entre processus d'intégration et artistes immigrants

Les artistes immigrants ont un grand rôle à jouer dans l'accomplissement pour eux de l'intégration sociale et dans l'obtention d'une place significative dans la vie artistico-culturelle. « Il conviendrait d'abord qu'ils acceptent de représenter dans leurs œuvres les traits culturels du Québec, de raconter chacun à sa manière l'histoire de l'immigration, de présenter à l'ensemble des Québécois des productions qui parlent

de la vie quotidienne au Québec telle que vécue par des immigrants » (Aguirre, 1995, p. 103). En somme, les artistes immigrants faciliteraient leur intégration en exposant dans leurs œuvres la culture dominante québécoise tout en juxtaposant la culture minoritaire, la leur, en voie de réinterprétation. Néanmoins, les artistes immigrants pourraient aussi d'une certaine manière favoriser leur insertion en faisant connaître les particularités de leur propre culture au sein de la société, non pour s'imposer à la culture centrale, mais pour partager avec elle, dans le but de créer de nouveaux paradigmes (Aguirre, 1995, p. 103).

L'intégration à la société d'accueil ne relève pas seulement de processus économiques ou fonctionnels tels que l'obtention d'un emploi et d'un salaire qui permettent une stabilité économique. En effet, il se cache derrière ce processus d'intégration économique toute l'appropriation culturelle où interviennent les dimensions imaginaires et symboliques. Il s'agit du travail d'apprentissage des mœurs locales, de l'histoire et des coutumes qui orientent le nouveau venu dans son nouvel environnement et le font participer à son élaboration (Bellavance, 2003, p. 26).

L'auteur soutient que :

Les artistes qui nous intéressent occupent en effet une position « stratégique » et « névralgique » en ce qui a trait à la culture québécoise moderne et à la représentation que l'on peut s'en faire. C'est qu'ils se situent d'abord à l'intersection de deux dimensions de la culture, plus ou moins bien coordonnées mais tout de même liées : la culture entendue au sens strict et la culture entendue au sens large (p. 25).

D'un côté, les artistes prennent part aux productions culturelles ainsi qu'à la création artistique, et, de l'autre côté, ils s'associent aux enjeux propres au devoir citoyen. C'est ainsi que Bellavance (2003) résume que :

D'un côté, ils participent ou revendiquent le droit de participer à la formation et à l'évolution de l'art et des cultures locales ou nationale, ce qui implique qu'ils puissent les transformer ou les faire bifurquer. De l'autre, leur plus ou moins forte présence et leur plus ou moins grande visibilité traduisent la faculté d'ouverture et la capacité d'intégration de la société québécoise actuelle (p. 26).

Aussi, Bellavance (2003) insiste sur le fait que l'intégration :

Suppose que l'on reconnaisse la présence et la contribution de l'étranger et du nouvel arrivant, et que l'on accepte d'être transformé par cette différence. La différence doit être maintenue, protégée, alimentée même. L'ouverture véritable exige ainsi de la reconnaissance active plutôt que de la tolérance passive » (p. 26).

Cette reconnaissance de la présence et de la contribution de l'immigrant se traduit entre autre par le biais du modèle d'interculturalisme que le Québec a décidé d'adopter comme politique d'intégration.

2.2.3 Le modèle d'interculturalisme

Ce modèle est celui proposé par le gouvernement québécois et est décrit tel que :

Ce modèle se conjugue notamment avec un énoncé de 1990, qui instaure un contrat moral entre société d'accueil et personnes immigrantes. Ce contrat repose sur trois principes encore en vigueur aujourd'hui, qui stipulent que le Québec constitue : une société 1) démocratique basée sur les valeurs de liberté, d'égalité, de participation citoyenne, de laïcité de l'État, de lutte contre le racisme et la discrimination, et de résolution des conflits par la négociation ; 2) d'expression française ; 3) pluraliste en ce qui concerne les styles de vie, les valeurs, les opinions, les religions, et ce, dans les limites qu'imposent le respect des valeurs démocratiques fondamentales et la nécessité de l'échange intercommunautaire (Poirier, 2010, p. 43-44).

Ainsi, le Québec situe sa gestion de la diversité entre l'universalisme et le multiculturalisme où les échanges interculturels sont valorisés entre la majorité et les communautés culturelles. Elle s'oppose à la politique multiculturaliste du Canada qui tend, selon les critiques qu'en font les autorités québécoises, à enfermer les communautés culturelles dans un esprit de ghettoïsation qui empêcherait l'édification d'un dialogue (Poirier, 2010, p. 43). Selon Saul (2008), le Québec serait constitué de quatre groupes : la majorité francophone, la minorité anglophone, les Autochtones et les communautés culturelles. Ce principe d'interculturalisme est propre au Québec qui est soucieux, en plus d'intégrer les nouveaux arrivants, d'insister sur la primauté du français comme langue de base de toute communication entre l'intégré et l'intégrateur (Saul, 2008, p. 150-151).

La gestion de la diversité au Québec est dite convergente car elle place le français comme langue commune de la vie publique. Selon la *Charte de la langue française* :

Langue distinctive d'un peuple majoritairement francophone, la langue française permet au peuple québécois d'exprimer son identité. Elle doit donc être la langue de l'État et de la Loi, aussi bien que la langue normale et habituelle du travail, du Gouvernement, des communications, du commerce et des affaires (Direction générale des politiques et programmes, 1991, p. 16).

La *Charte québécoise des droits et libertés de la personne* caractérise sa politique interculturelisme en spécifiant que : « les personnes appartenant à des minorités ethniques ont le droit de maintenir et de faire progresser leur propre vie culturelle avec les autres membres de leur groupe » (Direction générale des politiques et programmes, 1991, p. 19). Néanmoins, la Direction générale des politiques et programmes (1991) ajoute que :

Le soutien que leur a consenti le Québec à cet égard, et ce, depuis plusieurs années, témoigne de son engagement en faveur du pluralisme. La position québécoise sur les relations interculturelles vise toutefois à éviter des situations extrêmes où différents groupes maintiendraient intégralement et rigidelement leur culture et leurs traditions d'origine et coexisteraient dans l'ignorance réciproque et l'isolement (p. 19).

Nous pourrions résumer le modèle d'interculturalisme québécois en disant qu'il a pour objectif de respecter la vie culturelle de chacun, tout en convergeant vers une dynamique socio-linguistique qui mettrait la langue française au centre de l'intégration des immigrants, afin de favoriser les échanges inter-communautaires.

2.2.4 La notion de construction sociale

L'interprétation que les individus se font de leur environnement et la conception qu'ils se font de l'altérité et de la différence se présentent sous les traits d'une réalité interprétée par eux-mêmes et qui, selon eux, est porteuse de sens. Cette construction de sens sera dès lors subjective parce qu'interprétée (Berger et Luckmann, 1986, p. 32). Les auteurs perçoivent cette construction de sens inhérente à chaque individu comme celle de la réalité de la vie quotidienne. Ils expliquent :

J'appréhende la réalité de la vie quotidienne comme une réalité ordonnée. Ses phénomènes sont préarrangés en motifs qui semblent être indépendants de la perception que j'ai d'eux, et qui s'imposent eux-mêmes à cette dernière. La réalité de la vie quotidienne apparaît elle-même objectivée, c'est-à-dire constituée d'un ensemble ordonné d'objets qui ont été désignés comme tels avant même que j'apparaisse sur la scène. (...) La tension de la conscience est la plus forte dans la vie quotidienne, c'est-à-dire que cette dernière s'impose à la conscience d'une manière extrêmement massive, urgente et intense. Il est impossible d'ignorer, ni même d'affaiblir, cette présence impérative. En conséquence, il est nécessaire de lui accorder toute notre attention (Berger et Luckmann, 1986, p. 33-34).

L'explication de Berger et Luckmann sur la notion de réalité de la vie quotidienne permet de faire un lien avec le concept d'enculturation (Mead, 1963), quant à la transmission des normes et des cadres de référence du groupe à l'individu. C'est ainsi que ce concept rejoint celui de Berger et Luckmann (1986) lorsqu'ils soutiennent que « la réalité de la vie quotidienne apparaît elle-même objectivée, c'est-à-dire constituée d'un ensemble ordonné d'objets qui ont été désignés comme tels avant même que j'apparaisse sur la scène » (p. 33). L'individu est alors porteur de normes qu'il ne remet pas en question étant donné qu'elles lui ont été inculquées à un très jeune âge et qu'étant acquises, elles lui semblent être justes et vraies. Ces normes, issues de la réalité de la vie quotidienne, peuvent être orientées, biaisées, par les stéréotypes et les préjugés véhiculés dans le groupe et dans l'environnement auquel l'individu appartient. En ce sens, n'y a-t-il pas une première barrière potentielle entre ces concepts de réalité de la vie quotidienne et de l'enculturation d'une part, et l'acceptation à la différence d'autre part ? Berger et Luckmann (1986) expliquent que l'individu, au sein de la réalité de la vie quotidienne se voit partager son monde avec les autres (p. 36). Ils considèrent que :

Je ne peux pas exister dans le monde de la vie quotidienne sans interagir et communiquer continuellement avec les autres. Je sais que mon attitude naturelle envers ce monde correspond à l'attitude naturelle des autres, que ceux-ci comprennent également les objectivations, selon lesquelles ce monde est ordonné, qu'ils organisent également ce monde autour du « ici et maintenant » de *leur* existence à l'intérieur de ce monde et qu'ils ont des projets de travail en son sein. Je sais aussi, bien sûr, que les autres ont une perspective sur ce monde commun qui n'est pas identique à la mienne. Mon « ici » est leur « là ». Mon « maintenant » ne correspond pas tout à fait au leur. Mes projets diffèrent des leurs et peuvent même entrer en conflit avec ceux-ci. Quoi qu'il en soit, je sais que je vis avec eux dans un monde commun. Plus important encore, je sais qu'il existe une correspondance continue entre *mes* significations et *leurs* significations dans ce monde, que nous partageons le sens commun de la réalité (Berger et Luckmann, 1986, p. 37).

En ce sens, l'individu est confronté au quotidien à devoir se mêler aux autres. Même si cette confrontation est possible au sein d'une réalité économique, technique, matérielle, elle entre dans une sphère de conflit lorsqu'il s'agit de s'associer entre individus dans une réalité symbolique. L'individu est conscient de la différence mais ne s'oriente pas forcément vers elle. Ainsi, si le principe et la réalité de différence n'est pas inculqué dans la réalité de la vie quotidienne que l'individu a apprise et a acquise, il pourrait sembler ardu que cette différence soit acceptée.

Pire encore, si lors de la construction de la réalité de la vie quotidienne, la différence est transmise comme une dimension de la réalité qui n'a pas lieu d'être, cette différence sera alors rejetée. La différence ne sera pas considérée comme un élément constitutif de la réalité de la vie quotidienne, c'est-à-dire un élément qui établit et qui contribue à donner sens à cette réalité de la vie quotidienne. En guise d'illustration, si cette différence n'est pas constitutive de la réalité du public, l'humoriste immigrant se retrouvera, grossièrement, classifié en tant qu'artiste qui fait de l'humour folklorique. Nous y reviendrons.

Berger et Luckmann (1986) caractérisent l'altérité selon des « schémas de typification » (p. 46) qui permettraient de mieux appréhender les autres dans sa réalité. C'est ainsi qu'il est dit que « la réalité de la vie quotidienne contient des schémas de typification en fonction desquels les autres sont appréhendés et « traités » dans des rencontres en face-à-face. [...] Toutes ces typifications affectent continuellement notre interaction mutuelle [...] et se maintiendront jusqu'à avis ultérieur et détermineront mon action à l'intérieur de la situation » (Berger et Luckmann, 1986, p. 47). Ce concept de typification rejoint celui du rapport entre l'altérité et la construction de la réalité de la vie quotidienne. La typification répond à un processus abscons qui, paradoxalement,

a tendance à simplifier les rapports humains en catégorisant les individus selon la réalité de chacun. Ainsi, pour en revenir aux artistes immigrants, le concept de typification suggère que la vision commune aura tendance à schématiser, donc à réduire, toute la complexité de ces personnes. En ce sens, l'humoriste qui n'a pas un patronyme à consonance québécoise, ou qui n'a pas les caractéristiques physiques du Québécois « de souche », pourrait éventuellement se retrouver assigné à la notion d'humoriste immigré, producteur d'humour folklorique, voire ethnique.

2.2.5 Relations entre identité collective de la société d'accueil et intégration des immigrants

La représentation de l'imaginaire collectif est notamment rendue possible par le biais de présupposés. Le plus important des présupposés concerne la personnification qui permet de transposer à cet imaginaire collectif les mêmes catégories que celles qui sont appliquées à l'individu :

Le portrait du caractère national puise dans un répertoire relativement clos de traits largement stéréotypés et axiologisés (ils ont le plus souvent une connotation positive ou lorsqu'ils ont une valeur négative ils sont dichotomisés de façon à ce que tout défaut apparaisse comme l'envers d'une qualité). Ces traits se structurent tendanciellement, à travers un code caractérologique, selon plusieurs modèles (psychologique, sociologique, ethnique) (Lipiansky, 1986, p. 59).

L'identité est aussi une union de deux processus contraires, qui sans cesse se repoussent pour s'unir et s'unissent pour se repousser. En effet, l'individu se rend semblable à autrui en absorbant ses caractéristiques tout en se différenciant lorsqu'il prend de la distance et se proclame distinct de lui (Camilleri, 1986, p. 331). L'identité collective, gage d'une identité pour tous et par tous se retrouve néanmoins menacée

lorsque des groupes prétendent dissocier leur culture d'origine de la culture dominante au-delà des différences relatives à l'identité qui avaient été envisagées par la société d'accueil :

Il apparaît ainsi que les groupes, pas plus que les individus, ne sont libres d'affirmer unilatéralement leur identité en fonction de leur sous-culture élaborée spontanément à partir de leur position spécifique dans l'ensemble social. Ils leur faut accepter des aménagements la rendant compatible avec le caractère de *système* auquel celui-ci prétend, même s'il ne l'atteint pas. Si bien que les uns et les autres doivent se plier à des identités *reconnues*, dont l'écart peut être plus ou moins sensible avec celles réelles ou revendiquées (Camilleri, 1986, p. 335).

Ainsi, nous pouvons lier ce concept à celui des « cadres sociaux » (Halbwachs, 1952) qui tendent à prescrire un certain type d'identité. Ce ré-investissement identitaire pour les individus porteurs d'une autre culture est d'autant plus complexe que la société d'accueil maintient sur les immigrés un certain jugement identitaire (Camilleri, 1986, p. 336). Ce jugement identitaire peut s'intensifier lors d'une situation de dominance de la culture dite majoritaire sur les individus porteurs d'une culture d'origine autre :

L'identité sert à *attaquer et dominer autrui*. La voie privilégiée est de l'enfermer dans une identité transformée en substance, constituée de stéréotypes connotés négativement pour justifier cette domination : une *nature*, identité-prison qui ne sert pas au seul racisme envers les étrangers, mais est aussi à usage intérieur. On voit ici comment la production de l'identité est intimement liée à la production du rapport social, et comment la substantialisation identitaire est une tentative d'immobilisation de ce rapport en faveur de celui à qui il profite (Camilleri, 1986, p. 339).

Cette situation, qui pourrait être traduite par le terme de « claustrophobie sociale » (Nikolic, 1986, p. 241) expose les limites de l'édification de l'identité collective.

Toutefois, la pratique d'inclusion-exclusion de certaines communautés dans la formation de toute identité collective est arbitraire même si elle est nettement influencée par des mécanismes sociaux de production historique et de reproduction sociale de la conscience (Perez-Agote, 1986, p. 245). Ainsi, il n'est pas forcément surprenant qu'une communauté puisse percevoir son identité comme objectivement établie parce que des raisons historiques et sociales déterminent cette identité et sa forme d'expression. Néanmoins, l'identité collective ne considère pas exclusivement sa construction selon un processus historico-social. Elle émane d'un processus social dont « la réalité fondamentale du point de vue sociologique est son expression concrète actuelle » (Perez-Agote, 1986, p. 244).

2.2.6 La notion d'humoristes immigrants

Avant de revenir sur le cas des humoristes immigrants au sein de la société québécoise, il semble opportun de faire un développement sur un des modes d'humour qui pourrait, éventuellement, correspondre à ces artistes en question. En ce sens, Barry (1992) évoque l'idée de l'existence d'un humour ethnique en analysant que :

L'humour ethnique comprend normalement une dichotomie socio-culturelle entre l'humour intériorisé, qui s'adresse aux membres du groupe ethnique dont il reflète certaines réalités collectives, et l'humour extériorisé qui crée des images stéréotypées du groupe perçues par des personnes en dehors du groupe ethnique (p. 183).

Selon la perspective de Barry, l'humour ethnique se définirait selon des caractéristiques stéréotypées qui visent à la fois le collectif et l'individu qui est identifié ou qui s'identifie au groupe ethnique. Même si l'identité ethnique se base sur

des réalités culturelles et psychologiques positives, l'humour ethnique a tendance à renverser les valeurs propres au groupe cible en les rendant ridicules (Barry, 1992, p. 183). En d'autres mots, l'humour ethnique permet de se confronter mais aussi de s'entendre avec la réalité socio-culturelle qui est propre à l'humoriste. Il s'agit rarement d'une prise de position supérieure par l'humoriste, mais plus d'une tentative afin d'instaurer une complicité collective. Dans un souci de précision, il est important de distinguer « humour ethnique » et « humour basé sur l'ethnicité ». L'humour ethnique, comme il a été défini précédemment, est un type d'humour qui s'installe au sein du groupe défini et qui se caractérise dans le contexte particulier du collectif. Il tend à refléter une réalité socio-culturelle à travers les caractéristiques spécifiques du groupe : forces et faiblesses physiques et morales, institutions culturelles, religieuses et politiques, ainsi que les préoccupations particulières. Tandis que l'humour basé sur l'ethnicité vise les membres du groupe. Soit en perpétuant des stéréotypes sur le groupe ethnique, soit en déformant la réalité ethnique en nivelant les différences par des préjugés afin de dévaloriser l'idée d'ethnicité (Barry, 1992, p. 185). Nous tenons à clarifier notre propos en précisant que nous définissons les termes de l'humour ethnique dans un souci de transparence, au sens où nous sommes consciente que cette notion d'humour existe. Ainsi, même s'il nous paraissait approprié d'aborder le thème de l'humour ethnique, nous tenons à souligner que nous ne ferons pas de lien entre l'humour ethnique et les humoristes immigrants.

Concernant les humoristes immigrants, comme on sait leur apparition est très récente au sein de la société québécoise. Récente au point que la littérature ne fait pas état de leur situation et que le concept d'humoriste immigrant n'a pas encore été réellement développé. Certains humoristes issus des communautés culturelles se sont fait connaître dans les années 1990 et début 2000 comme Anthony Kavanagh et Rachid Badouri. Toutefois, ils sont nés, tout deux, à Montréal et y ont grandi. Il en est de

même pour l'humoriste Sugar Sammy, dont la notoriété ne cesse de s'étendre depuis quelques années. À ce jour, aucun humoriste né à l'étranger et ayant immigré n'a la renommée de ces humoristes. Certains humoristes immigrants ont néanmoins acquis une belle tribune et ont conquis un public, à l'instar de Boucar Diouf, Nabila Ben Youssef et Adib Alkhalidey. D'autres encore sont considérés comme des artistes de la relève tels qu'Eddy King, UncleFofi, Mehdi Bousaidan, Bruno Ly ou encore Roman Frayssinet. Tous ces derniers ont un point commun : ils sont nés à l'étranger, ont immigré au Québec à un plus ou moins jeune âge et tous ont décidé d'exercer l'humour à titre professionnel. Dans cette perspective d'exploration et de reconnaissance des humoristes immigrants, nous avons décidé d'interroger cinq humoristes, ayant tous la particularité d'être immigrant, résidant à Montréal et exerçant leur humour en tant que métier. Afin d'opérationnaliser le passage entre la théorie et l'analyse du terrain, nous avons conduit deux entrevues pour chaque humoriste, nous permettant ainsi d'essayer de mieux appréhender notre sujet de recherche, qui semble encore ésotérique à ce jour.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1 Justification de la démarche méthodologique

Afin de réaliser notre recherche et de répondre à notre question, nous en référons à une méthodologie qualitative. Notre démarche a d'abord été basée sur une revue de littérature qui permettait de présenter le cadre théorique relatif au concept d'humour, à la diversité ethnoculturelle au Québec et à Montréal, aux conditions d'existence des artistes immigrants à Montréal et aux processus d'intégration et de représentation. Des notions telles que l'interculturalisme, les cadres de référence, les perceptions, les représentations, l'identité et l'humour ont été mises en rapport avec les processus de création artistique.

Notre recherche a pour intention de rendre compte de l'expérience artistique vécue des humoristes immigrants et de la place et du rôle qu'ils attribuent à leur pratique professionnelle à Montréal et dans la société québécoise. Cette recherche, qui s'est voulue exploratoire, aspire, par l'interrogation de certains acteurs du milieu concerné, à appréhender la manière dont ils font le lien entre leur pratique professionnelle spécifique et leur environnement social. Le discours des acteurs représente la clef de voûte de la recherche qui se veut compréhensive. Notre approche s'inscrit dans le « refus de la logique de la preuve au profit de la logique de l'exploration et de la découverte : par conséquent, les « enquêtés » deviennent le véritable pivot de la connaissance. On apprend d'eux. Plutôt que de procéder par logique hypothético-

déductive, on part des faits, des données eux-mêmes pour les investir dans une logique inductive. » (Des Aulniers, 2011, p. 4).

3.2 Technique sélectionnée : les entrevues semi-dirigées

Pour répondre à notre question de recherche qui vise à saisir les représentations des acteurs par la médiation de leurs discours, les entretiens sont le meilleur moyen d'y accéder. Nous avons recouru à des entrevues semi-dirigées que nous avons effectuées auprès d'humoristes qui ont la particularité d'avoir immigré à Montréal. Étant donné que notre objectif n'est pas d'obtenir un échantillon représentatif de la population des humoristes immigrants à Montréal, nous avons décidé d'en interroger cinq, considérant que c'est d'abord « l'exemplarité des cas retenus qui importe » (Bertaux cité par Rachédi, 2011, p. 157). Selon Lavoie-Zajc (2009), l'entrevue semi-dirigée est « une dynamique de co-construction de sens qui s'établit entre les interlocuteurs : chercheur et participants, les uns apprenant des autres et qui stimule l'émergence d'un nouveau discours et d'une nouvelle compréhension, à propos du phénomène étudié » (p. 337). Elle ajoute que :

L'entrevue semi-dirigée permet de rendre explicite l'univers de l'autre. Un chercheur privilégiera ce type d'entrevue s'il souhaite entrer en contact direct et personnel avec un interlocuteur. [...] Chercheur et interviewé agissent tour à tour sur l'orientation de l'interaction développée. La situation de l'entrevue permet de clarifier ce que l'autre pense et qui ne peut être observé : des sentiments, des pensées, des intentions, des motifs, des craintes, des espoirs ; elle rend aussi possible l'identification de liens entre des comportements antérieurs et le présent tout en donnant accès à des expériences de vie autrement réservées [...]. En somme, l'entrevue donne un accès privilégié à l'expérience humaine » (p. 343).

L'entrevue semi-dirigée est, par conséquent, une technique de recherche qui permet de mieux appréhender la compréhension du monde de l'autre, tout en construisant et en structurant une réflexion sur le phénomène étudié. Notre posture quant à cet instrument méthodologique a plus relevé de la position du « journalisme-informant » au sens ethnographique du terme. Le chercheur aspire à connaître le contexte personnel et culturel de l'acteur concerné ainsi que ses représentations de sa propre pratique professionnelle et de son rôle social. C'est ainsi que le chercheur se nourrit du savoir de son interlocuteur pour répondre aux interrogations centrales de sa recherche.

3.3 Déroulement des entrevues

Les entrevues se sont déroulées individuellement, dans un lieu calme, afin de faciliter l'enregistrement sonore. Dépendamment des humoristes, les entrevues ont eu lieu dans des endroits différents. Nabila Ben Youssef souhaitait profiter du beau temps et a suggéré de faire l'entrevue dans un parc. Bruno Ly désirait que je me déplace à son domicile. Quant à Mehdi Bousaidan et Adib Alkhalidey, ils ont accepté de faire les entrevues à l'UQÀM. Pour finir, Roman Frayssinet est venu faire les entrevues à notre lieu de résidence pour des raisons de proximité géographique. Nous avons approché chacun de ces humoristes soit par courriel ou par facebook afin de leur expliquer dans les grandes lignes notre projet. Dès lors que nous avons reçu une réponse qui semblait favorable de leur part, nous leur avons envoyé un feuillet d'information qui expliquait en détail le but général de la recherche, les tâches demandées au participant et le fait qu'il s'agissait d'une participation volontaire. La plupart des humoristes ont répondu positivement à notre sollicitation, sauf Eddy King et Boucar Diouf. L'organisation des entrevues s'est faite au téléphone. Certains rendez-vous n'ont pas fonctionnés dès la première fois et nous avons dû repousser,

reprogrammer et reculer de nouveau certaines entrevues, sachant que le terrain de recherche prenait lieu lors de la préparation et du déploiement des festivals d'humour (Zoofest et Juste pour rire) qui se déroulent en juillet, et que certains de ces humoristes étaient pris par d'autres spectacles ou émissions de radio, etc. Lors de la première rencontre avec chaque humoriste, nous leur avons fait lire et signer le formulaire de consentement qui comprenait de nouveau le rappel de l'objectif de notre recherche, les attentes vis-à-vis du participant, les avantages et les risques ainsi que leur participation volontaire. Nous leur avons surtout spécifié, afin d'être sûre que ce soit clair pour eux, que leur participation exigerait la divulgation de leur prénom, nom et tout autre renseignement personnel susceptible d'être pertinent pour l'avancement de la recherche. Nous avons ainsi insisté sur le fait que la recherche n'était pas anonyme et que le récit de leur expérience allait être directement mis en lien avec leur identité. De plus, les humoristes interrogés, étant proches de leur public de manière générale, nous avons décidé d'un commun accord, entre l'humoriste et nous-même, de recourir au tutoiement lors des entrevues. Chaque entrevue a été enregistrée de manière sonore. Chacune de ces entrevues a ensuite été retranscrite en verbatim. À chaque entretien recopié, nous avons effacé l'archivage sur l'enregistreuse et nous avons fait en sorte que les données numériques de ces entrevues soient cryptées et protégées. Les entretiens ont duré de quarante cinq minutes à une heure chacun. Nous avons mené deux entrevues avec chaque humoriste afin de construire une dynamique avec eux et de couvrir l'ensemble du territoire de nos interrogations. L'espacement entre la première entrevue et la seconde n'a pas répondu à un délai de temps précis. Nous avons, encore une fois, adapté nos entrevues selon les disponibilités des humoristes. Ainsi, la plupart des entrevues ont eu d'une semaine à un mois d'écart, excepté Nabila Ben Youssef qui ne pouvait être disponible que pour une entrevue et Adib Alkhalidey qui, étant très occupé, préférait répondre aux deux grilles d'entretien en une seule entrevue. En résumé, le

recrutement des humoristes s'est fait par courriel et au téléphone. La réceptivité des participants a été très bonne même si le délais pour obtenir deux entrevues a souvent été long. Le terrain de recherche s'est effectué du 7 mai 2013 au 31 juillet 2013 et s'est déroulé comme suit :

Tableau 3.1
Tableau des rencontres avec les participants

	Première entrevue	Seconde entrevue
Nabila Ben Youssef	7 mai 2013	X
Bruno Ly	16 mai 2013	23 mai 2013
Roman Frayssinet	20 juin 2013	1er juillet 2013
Adib Alkhalidey	10 juillet 2013	X
Mehdi Bousaidan	16 juillet 2013	31 juillet 2013

3.4 Description de la population à l'étude

Nous avons procédé à une sélection d'enquêtés selon une méthode non probabiliste qui relève de cas spécifiques. Toutefois, nous avons dû homogénéiser la méthode de sélection de nos participants afin que notre terrain de recherche réponde à des principes d'uniformité. Ainsi, nous avons été attentifs au fait que les humoristes soient présentement en activité (par le biais d'un *one-man show* ou lors de soirées d'humour) et qu'ils soient tous issus de l'immigration. En effet, nous avons sélectionné des humoristes d'origines diverses, qui sont résidents à Montréal, mais qui ne sont pas nés au Québec ou au Canada et qui ont par conséquent immigré au sein de la province québécoise. Ces deux caractéristiques ayant été respectées (utilisation de l'humour en tant qu'activité professionnelle et immigrant), nous avons

introduit une diversité des genres et du parcours migratoire. Ainsi, nous avons décidé de nous intéresser à des cas différents, au sens où les acteurs concernés ne sont pas originaires des mêmes pays, qu'ils n'ont pas immigré au même stade de leur vie et qu'ils n'ont pas tous la même notoriété (au sens qualitatif du terme, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas tous produit le même nombre de *one-man show* ou de spectacles).

Pour les humoristes sélectionnés, la pratique humoristique peut être exercée à titre professionnel à temps plein, ou en tant que complément d'autres activités à temps partiel. La plupart des ces humoristes sont considérés comme des humoristes de la relève. Les humoristes qui sont à l'étude sont originaires de la Tunisie, de l'Algérie, du Maroc et de l'Irak, du Sénégal et de la France et ils vivent tous à Montréal. Nous avons rencontré cinq humoristes, dont quatre hommes et une femme. Le terrain de recherche est réduit en partie à cause du peu d'humoristes étant nés à l'étranger mais exerçant à Montréal, prenant en compte, comme nous l'avons dit que « c'est l'exemplarité des cas qui importe » (Bertaux cité par Rachédi, 2011, p. 157).

3.5 Présentation des humoristes à l'étude

3.5.1 Adib Alkhalidey

Né au Maroc en 1988, il a immigré avec ses parents au Québec lorsqu'il avait huit mois. Sa mère est irakienne et son père est marocain. Il a déménagé plusieurs fois lorsqu'il était enfant entre Ottawa et Montréal. Il a ensuite fait son école secondaire à la polyvalente Pierre-Laporte et a décidé d'arrêter le Cégep alors qu'il ne lui restait qu'un cours. Il a intégré l'École nationale de l'humour en 2008 et a obtenu son diplôme en 2010. Il débute sa carrière en avril 2010 en intégrant l'équipe Juste pour rire, engagé à titre d'auteur pour les *one-man shows* de Neev et d'Eddy King. Il

s'intègre ensuite au projet « Les Parlementeries 2010 » et sur « Tout va bien », le *one-man show* de Maxim Martin. À l'automne 2010, il devient le reporter officiel de l'émission « Nous avons les images », animée par Anthony Kavanagh. À l'automne 2011, il fait partie des humoristes invités à l'émission « Cliptoman », animée par Mike Ward. À la suite de ses performances à l'émission « En route vers mon premier gala », il reçoit une invitation à participer au Gala Juste pour rire 2011 de Guy Nantel. Sa prestation lui vaut une nomination dans la catégorie « Révélation du festival ». Depuis janvier 2012, il est concepteur, auteur et comédien pour la web-série de Lib.tv « Avec des guns » en plus de jouer dans la web-série « Pare-chocs à pare-chocs » diffusée sur TVA Web depuis février 2012. C'est à l'automne 2013 qu'Adib Alkhalidey va réellement s'affirmer avec la sortie de son premier *one-man show*, nommé « Je T'aime » mis en scène par Martin Matte. À noter qu'Adib Alkhalidey a gagné cette année le prix de la « découverte de l'année » pour la quinzième édition du Gala les Olivier.

3.5.2 Nabila Ben Youssef

Née en Tunisie en 1964, elle a immigré au Québec à l'âge de 30 ans et a décidé de s'y installer définitivement en 1996. Elle commence sa carrière de comédienne en Tunisie en 1986 où elle gagnera des prix d'interprétation pour deux rôles principaux. Diplômée de l'École nationale de l'humour en 2002, elle monte un spectacle solo d'humour l'année d'après nommé « J'arrive! ». Ce spectacle lui permet de participer au festival Juste pour rire en 2003 et lui octroie deux participations avec les Zapartistes. Elle participe aussi au festival le Grand Rire de Québec en 2005. Nabila Ben Youssef réalise son premier *one-woman show* en 2007, intitulé « Arabe et cochonne bio » et sort un deuxième *one-woman show* en 2011, nommé « Drôlement

libre » dans le cadre du festival Juste pour rire. Son premier spectacle « Arabe et cochonne bio » s'est exporté partout au Québec, en Ontario et dans l'Ouest canadien.

3.5.3 Bruno Ly

Né en France en 1983, ses parents sont sénégalais. Il a immigré au Québec en 1998 après avoir passé quelques années à New York. Il a fait ses études universitaires à Concordia avant de faire ses débuts en humour sur la scène anglophone de Montréal. Il se tourne vers l'humour francophone en 2009. Ça fait plus de trois ans qu'il se produit dans les soirées de la relève québécoise. Lors de l'édition 2013 du Zoofest, il a animé les spectacles « Maudits Français » et les « Z'importés », en jouant en parallèle un trente minutes dans le spectacle intitulé « Plan de relance ».

3.5.4 Mehdi Bousaidan

Né en Algérie en 1991, il a immigré au Québec avec ses parents en 1996. Il est d'abord allé en classe d'apprentissage afin d'assimiler le français avant d'aller au secondaire à Régina Assumpta puis au Cégep Montmorency. Il décide de faire des études en théologie avant de faire un tournant radical et de s'inscrire à l'École nationale de l'humour où il sera diplômé en 2013. Il exerce le métier d'humoriste à temps plein et s'est fait remarquer au Zoofest avec ses nombreux shows dont les plus plébiscités « Phil et Mehdi 3D », « Appelle ça comme tu veux (C't'un show) » et « La Messe de l'humour ». Il anime aussi les Mercredis soirs de l'humour toutes les semaines à l'Abreuvoir.

3.5.5 Roman Frayssinet

Né en France en 1994, il grandit dans l'hexagone avant de s'installer en 2012 au Québec. Après un voyage à Montréal où il travaille bénévolement pour le festival Juste pour rire, il monte sur scène dans des théâtres parisiens, avant de se faire classer dans les quinze meilleurs humoristes de la relève selon le festival parisien Humour en Capitale. Il rentrera à l'École nationale de l'humour en septembre 2013, après s'être fait remarquer à la dernière édition du Zoofest dans le spectacle « Le Chocolat Show ».

3.6 Instrument utilisé : les grilles d'entretien

Nous avons décidé d'effectuer les entrevues en deux séquences, afin que tous les thèmes que nous voulions aborder puissent être idéalement couverts. Ainsi, les éléments manquants lors de la première entrevue pouvaient être examinés lors de la seconde entrevue. Afin de limiter les sujets abordés dans notre recherche, nous avons identifié des concepts spécifiques à la question de recherche qui sont : humour et création, discours de l'humoriste et humour, identité et environnement social. Ces concepts correspondent eux-mêmes à des dimensions regroupées en trois catégories : le processus de création et l'expérience artistique en tant qu'humoriste, le partage de la pratique humoristique et la place des humoristes immigrants dans la société québécoise et dans la vie artistico-culturelle. La première grille d'entretien et la seconde grille d'entretien reprennent les mêmes concepts et les mêmes dimensions afin d'approfondir les propos que les participants ont tenus lors du premier entretien. Ainsi, l'entrevue semi-dirigée nous a permis d'avoir une grande flexibilité quant aux demandes de précision ou d'approfondissement. Notre objectif lors de l'entrevue semi-dirigée était de laisser une part de liberté aux discussions afin qu'elles mènent d'elles-mêmes à des pistes de réflexion en lien avec la question de recherche.

3.7 Méthode et analyse des données

Pour chacune des entrevues, nous avons procédé à une analyse de contenu : « L'analyse de contenu est une méthode visant à découvrir la signification du message étudié [...] c'est une méthode de classification ou de codification dans diverses catégories des éléments du document analysé pour en faire ressortir les différentes caractéristiques en vue de mieux comprendre le sens exact et précis » (L'Écuyer, 1987, p. 51). Pour effectuer cette analyse, nous nous sommes basée sur la retranscription exacte et complète des entretiens qui nous a permis de replonger dans les expériences des humoristes interrogés. Nous avons constitué graduellement une grille d'analyse afin d'homogénéiser notre méthode d'analyse. Il s'agit aussi de tenter d'analyser le contenu implicite des entretiens. Cela nous permet de tenir l'analyse des données au plus près de notre interrogation de départ en vue d'y apporter une réponse.

Nous tenons cependant à spécifier que l'analyse de contenu est une méthode qui recouvre difficilement le sens de toutes les dimensions abordées par le participant. De plus, la conception d'une grille d'entretien suppose l'élaboration d'une catégorisation qui pourrait biaiser les résultats. Rachédi (2011) affirme que :

Le fait de catégoriser peut aussi signifier « faire entrer » le discours des interviewés dans les grilles du chercheur qui ventile alors le discours dans des catégories qui l'arrangeraient. Les risques de pré-structuration sont aussi présents à cause des questions prédéterminées. Enfin, il y a toujours une dimension socioaffective dans le récit d'une histoire (p. 162).

Étant consciente que notre recherche est le fruit de notre propre regard sur le phénomène étudié, nous avons tâché de questionner sans cesse nos interprétations

afin de les mettre en perspective et de les relativiser. En considérant le fait que nous étudions le lien entre les sujets et les objets, nous savons qu'il est impossible d'épuiser ou de reconstruire objectivement les représentations des acteurs et que notre propre regard a coloré tout notre processus de recherche.

3.8 Limites des procédures

Les limites de notre méthodologie se situent à plusieurs niveaux. En premier lieu, notre position de journaliste-pigiste culturelle ne nous a pas facilité la réalisation de notre terrain de recherche sachant que cette activité entraine en conflit avec notre mémoire. En deuxième lieu, nous n'avons pu procéder qu'à une seule entrevue pour Nabila Ben Youssef qui ne pouvait pas se rendre disponible pour une seconde entrevue (correspondant à la seconde grille d'entretien). Ainsi, afin de remédier à cette entrevue incomplète de la participante, nous avons décidé d'interroger un cinquième humoriste contrairement au mandat qui a suivi le projet de mémoire et qui était d'avoir quatre participants. Nous avons pris la décision de faire appel à ce cinquième humoriste, en l'occurrence, Roman Frayssinet, afin de compléter le nombre d'entretiens requis. De cette manière, nous étoffons et nous ajoutons une particularité à notre terrain de recherche. En effet, avant d'accomplir les entrevues de Roman Frayssinet, nous n'avions sollicité que des humoristes originaires d'Afrique du Nord et d'Afrique Sud-saharienne. Ainsi, nous pouvons dorénavant proposer une étude plus diversifiée de ces humoristes immigrants sachant qu'elle ne se base pas sur une zone géographique particulière, à part celle de Montréal pour le lieu de résidence. En troisième lieu, nous avons découvert qu'il manquait vingt minutes d'enregistrement sonore pour la deuxième entrevue avec Bruno Ly. L'enregistreuse était bien en marche lors de l'entrevue, toutefois, le transfert entre cette dernière et notre ordinateur a supprimé une partie des données. Ces difficultés ou problèmes de

terrain étant exposés, nous tenons à préciser que comme Schnapper l'affirme, il n'existe pas « d'enquête pure » qui éliminerait tout obstacle (cité par Rachédi, 2011, p. 162). En outre, comme nous l'avons précisé précédemment, notre regard a coloré tout notre processus de recherche. Toutefois, comme Rachédi (2011) l'expose :

Il y a des effets dans l'interaction entre le chercheur et l'interviewé. Sans vouloir nier ou annuler cette distance sociale, Schnapper propose de la dépasser pour sympathiser avec celui qu'il écoute, sans pour autant entrer en dialogue actif avec lui, sans le juger ni lui imposer ses propres conceptions (p. 162).

Nous avons soutenu que la méthode qualitative selon une approche compréhensive était la méthode la plus adaptée pour notre recherche. Nous avons explicité notre technique et notre instrument méthodologique, et présenté notre population à l'étude. Nous avons aussi donné des précisions sur les mesures éthiques prises et sur notre stratégie concernant les procédés d'analyse. Pour finir, nous avons exposé les problèmes rencontrés lors de notre terrain de recherche et les limites de notre analyse. Après avoir rencontré ces cinq humoristes d'origine étrangère, vivant et exerçant l'humour à Montréal, et après les avoir interrogé sur leur pratique artistique et leur environnement social, quels résultats ont émergé ?

CHAPITRE IV

ANALYSE ET INTERPRÉTATION

Nous tenons à rappeler, comme il a été mentionné dans la méthodologie, que nous nous basons sur une approche compréhensive qui s'attarde sur les particularités de chaque participant. Cette recherche n'a aucunement l'intention de généraliser les propos des humoristes afin de tirer une vision similaire de leur part sur leur pratique artistique et leur environnement social. Nous nous appuyons sur des entrevues qui font état de similitudes mais aussi de dissonances. Toutefois, nous avons pour ambition de discerner des congruences qui permettront d'éclairer notre question de recherche. Par conséquent, nous allons tenter de fournir des pistes de réflexion afin de mieux appréhender la manière dont les humoristes immigrants articulent leur pratique artistique à leur environnement social. En outre, à titre de précision méthodologique concernant ce dernier chapitre, nous tenons à en clarifier la structure en énonçant que nous ferons le compte-rendu des entrevues de manière thématique, tout en dégagant des interprétations qui seront en partie liées au cadre théorique. Ainsi, nous avons décidé de jumeler la présentation des résultats à l'analyse, sans faire de dissociation, considérant que l'édification d'un chapitre de présentation des résultats et d'un autre chapitre réservé à l'analyse serait peu pertinent dans le cas de notre recherche.

Nonobstant, la présentation des résultats et son analyse qui en découle mérite un compte-rendu méthodologique plus détaillé. En effet, une fois la collecte de données terminée, le chercheur se retrouve en possession d'une matière dense à l'état brut. Il s'agit dès lors d'organiser cette matière en information substantielle afin d'alimenter

la question de recherche. L'analyse de données détermine une étape décisive dans l'élaboration de la recherche, permettant ainsi de fractionner les résultats d'entrevues en plusieurs unités thématiques, qui pourraient aussi être définies comme des unités de sens séparées (Mongeau, 2007, p. 118). Une fois ces unités thématiques identifiées, il s'agit de les classer et de les ordonner tout en les reliant aux différents concepts du cadre théorique. L'analyse ne se fait qu'après ces diverses étapes de réduction, de codification (ou dans notre cas, notre justification de non-codification) et de compilation (Belabdi, 2010, p. 207).

4.1 Précisions concernant l'analyse de données

Nous tenons à souligner que nous ne sommes pas revenue sur le profil de nos participants dans ce chapitre, considérant le fait que nous les avons déjà présentés lors du chapitre trois portant sur la méthodologie. En outre, comme nous l'avons déjà mentionné, notre terrain de recherche regroupe cinq participants dont les personnalités, les attitudes et les perceptions diffèrent de l'un à l'autre. L'objectif de notre analyse de données ne consiste donc pas à faire des regroupements hasardeux selon un profil socio-démographique établi des acteurs de notre recherche. L'objectif de notre analyse de données réside dans la concordance ou dans l'antagonisme des discours des humoristes immigrants interrogés. Mongeau (2007) souligne à ce propos :

La première étape de l'analyse consiste en une réduction ou un resserrement des données autour de thèmes évocateurs eu égard aux propos de l'entrevue (ou autres unités de sens analysés: images, extraits de bande dessinée, passages musicaux, etc.). Ces thèmes (parfois appelés classes, catégories, codes, ou autres) correspondent à des vocables ou de courtes expressions capables de servir d'étiquette à un ensemble d'extraits (ou autres unités de sens). Ils sont généralement dérivés du modèle *a priori*. Ils se rapportent par exemple aux relations ou éléments structurants du problème ou à des construits théoriques (attitudes, intentions, opinions, etc.) (p. 118).

Dans le cadre de notre analyse, nous avons décidé de regrouper les données selon trois unités thématiques, correspondant à celles qui ont été édifiées lors des grilles d'entretien, elles-mêmes sub-divisées en différents thèmes qui sont tous en relation avec la question de recherche. Ces trois unités thématiques en question sont : humour et identité, humour, création et marginalité, ainsi qu'humour et environnement social. À la suite de cette thématisation, nous sommes repassée à travers cette matière dense que constituent les propos recueillis afin de trouver des sous-thèmes relevant des axes thématiques.

4.1.1 Données recueillies sur le terrain

Rappelons que le terrain de recherche a consisté en neuf entrevues, de cinq humoristes, dont deux des entrevues (celles pour Adib Alkhalidey) ont été faites en une seule fois. Nous tenons aussi à évoquer, de nouveau, que nous n'avons pas préservé l'anonymat des participants sachant que notre recherche se base sur la particularité, le vécu et la notoriété de chaque humoriste. Bourdieu (1976) expose à ce propos :

De là les difficultés que l'on rencontre dans les recherches sur les intellectuels, les savants ou les artistes, tant dans l'enquête elle-même que dans la publication des résultats : proposer l'anonymat à des gens qui sont tout occupés à se faire un nom, c'est faire disparaître la motivation principale de la participation à une enquête (p. 194).

D'où notre disposition à ne pas anonymiser notre recherche, en identifiant à chaque citation l'humoriste à qui appartient les propos. Nous sommes consciente que l'essentiel d'une recherche repose sur les déclarations et les idées des participants, toutefois, nous accordons aussi une importance toute particulière à l'identité de ceux qui ont révélé ces déclarations et ces idées. En outre, nous avons effectué la retranscription de chaque entrevue, en effectuant après chacune d'entre elles un rapport sur le contenu de nos entretiens, sur la manière dont ce dernier s'est déroulé, ainsi que nos premières impressions, afin de discerner les points marquants qui semblaient nécessaires d'approfondir, particulièrement lors de la période d'intermittence entre la première et la seconde entrevue. Ces premières impressions à chaud permettent, dès le départ du recueil des données, de faire un regroupement des propos des participants qui « améliore beaucoup le questionnement et permet sans doute de faire apparaître le plus tôt la saturation » (Bertaux, 1980, p. 211). À partir de là, c'est la récurrence des propos des participants en rapport à certains thèmes qui a orienté notre sélection. Nous tenons d'ores et déjà à nous justifier du « flou méthodologique » (Kelly, 1984; Demazier et Dubar, 2004 cité par Rachédi, 2008, p. 140) qui pourrait nous être reproché. À titre de plaidoyer, nous avons tenté de privilégier une posture analytique qui se voulait rigoureuse au sens où cette posture « remplace systématiquement le fait que dans un entretien de recherche c'est le sujet qui catégorise et structure son monde social. C'est cette production qui est livrée au chercheur qui veut comprendre le sens et sa dynamique » (Rachédi, 2008, p. 141). Demazier et Dubar (2004) précisent à propos de la posture analytique qu'elle permet

« de mettre à jour le processus interactif d'appropriation des formes sociales et son caractère toujours provisoire et inachevé. Le travail de compréhension implique la confrontation des analyses, même et surtout si celles-ci ne sont jamais pleinement satisfaisantes ni totalement achevées » (cité par Rachédi, 2008, p. 141).

Ainsi, outre le fait d'avoir répertorié nos premières impressions, nous avons effectué des lectures répétées des verbatim qui nous ont permis de dégager des sous-thèmes émanant de nos grands axes thématiques. Nous avons donc lu et relu notre matériel, réduit et ordonné ce dernier, afin d'atteindre une structure analytique comparable à une arborescence permettant de classer les données sous une forme éloquente et significative pour la question de recherche, tout en liant nos données avec les concepts développés lors du cadre théorique. Néanmoins, nous tenons à préciser que le contenu des propos selon les thèmes peut être varié, au sens où certains participants se sont étendus sur certaines questions et non sur d'autres, ne rendant pas l'amplitude et la pertinence des réponses homogènes selon les thèmes et selon les humoristes.

Maintenant que notre manière de procéder est précisée, nous allons aborder le cœur de notre mémoire qui consiste en l'interprétation des résultats de notre terrain de recherche suite à nos entretiens avec Adib Alkhalidey, Nabila Ben Youssef, Bruno Ly, Mehdi Bousaidan et Roman Frayssinet.

4.2 Humour et identité

4.2.1 Validité du statut d'« humoriste immigrant »

Avant toute chose, nous souhaitons revenir sur l'une des notions charnières de notre recherche qui consiste à qualifier nos participants d'« humoristes immigrants ». Cette expression a été mise en exergue tout au long des trois premiers chapitres afin

d'insister sur le fait que les humoristes à l'étude sont seulement ceux qui sont nés à l'étranger et qui ont immigré dans la province avant de décider de faire de l'humour leur vocation. L'expression « humoristes immigrants », qui n'est pas issue de la revue de littérature, visait principalement à faciliter la compréhension afin de rendre l'intitulé de notre sujet de recherche intelligible. Comme nous l'avons maintes fois répété, les humoristes immigrants qui pratiquent leur art au Québec est un phénomène très récent. Récent au point que nous avons décidé de faire cette construction sémantique dans un but heuristique. La notion d' « humoristes immigrants » est forgée afin de souligner l'aspect socio-culturel et l'expérience migratoire. Ainsi, nous tenons à revenir sur la vision qu'ont les humoristes interrogés de cette expression. Il est à noter que tous les humoristes ne se sont pas attardés sur le sujet et que ceux qui l'ont fait en ont une vision très différente. Mehdi Bousaidan par exemple explique qu'il se considère avant tout comme un Québécois d'origine algérienne et précise :

Je suis définitivement un humoriste immigrant et puis tant mieux, j'ai deux cultures à partager, c'est un avantage incroyable que j'ai, la seule affaire c'est de bien le faire, faut jamais que ça ait l'air d'une comparaison, mon côté arabe, mon côté québécois, faut que ce soit comme le résultat des deux.

Nous reviendrons un peu plus tard sur l'idée de comparaison entre sa double identité culturelle et sur la façon dont il s'en sert. L'essentiel de son propos repose sur le fait qu'il met l'accent sur sa personne en tant qu'individu avant de souligner sa double culture, à la fois québécoise et algérienne. Il ajoute :

Je suis vraiment un humoriste immigrant mais qui ne joue pas nécessairement toujours la carte raciale, si j'ai envie de faire un numéro sur les arbres, je vais faire un numéro sur les arbres en tant qu'humain.

Ainsi, Mehdi Bousaidan cautionne cette notion d'humoriste associée à l'état d'immigrant, même s'il précise que cela n'influe pas forcément sur sa manière de présenter et de jouer ses sketches. De plus, nous pouvons tout de même constater qu'il associe l'expression « humoriste immigrant » au fait de jouer une carte raciale. En ce sens, nous pouvons tenter de comprendre cette association comme une nécessité de justifier de ses origines sur scène, qu'elle soit pour s'y rattacher ou pour s'en dissocier. Du côté de Roman Frayssinet, l'idée d'immigration est d'autant plus exacerbée sachant qu'il affirme :

Je viens d'une culture qui n'est pas celle-là, donc oui je me considère immigrant, humoriste immigrant. Plus immigrant qu'humoriste mais ouais je suis un immigrant parce que je viens me baigner dans une culture qui n'est pas la mienne.

L'ordonnance de ses mots témoigne d'une évidence pour le jeune humoriste : il est en premier lieu un immigrant. Cette manière de placer son identité d'immigrant avant son rôle d'humoriste s'explique peut-être par le fait qu'il a immigré récemment et qu'il n'en est qu'au début de sa carrière. Il n'en est pas du tout de même pour Nabila Ben Youssef qui atteste de manière tranchante :

Je suis humoriste comme je suis humaniste, je suis un être humain, comme je me considère citoyenne québécoise, je me considère aussi citoyenne du monde, je suis pas immigrante. Je fais pas de l'humour interculturel. Les gens utilisent ces mots-là, je comprends pas pourquoi. [...] On est tous différents. Y'a aucun humoriste qui est pareil comme un autre. Ça fait que moi je viens d'un autre pays, je suis pas née ici, mais ça ne fait pas de moi une humoriste immigrante. Ça ne veut absolument rien dire, ça n'a aucun sens pour moi. C'est pas parce que je suis immigrante que je me considère comme une humoriste immigrante.

Nabila Ben Youssef se met en opposition radicale par rapport aux propos de Mehdi Bousaidan et de Roman Frayssinet. Plusieurs faits saillants sont mis en lumière. Tout d'abord, il semblerait que l'humoriste se contredise en l'espace de quelques lignes lorsqu'elle affirme en premier lieu « je suis pas immigrante », avant d'en venir à dire à la fin de la citation « c'est pas parce que je suis immigrante que je me considère comme une humoriste immigrante ». Nous pourrions essayer d'en déduire que l'association du mot « humoriste » et du mot « immigrant » semblerait selon elle tellement lourd de connotations qu'elle en revient à mettre en doute son statut d'immigrante, mettant au premier plan le fait qu'elle se considère « citoyenne du monde ». De plus, elle témoigne du fait qu'elle ne fait pas de l'humour interculturel. Nous reviendrons sur ce propos plus tard dans l'analyse car il est contradictoire avec le reste de son témoignage. Ainsi, comme nous l'avons mentionné, la notion d'humoriste immigrant semblerait être trop péjorative pour que l'humoriste puisse s'en accoutumer comme une manière de se définir. Le rejet de cette éventuelle caractéristique la concernant est potentiellement lié au fait qu'elle a immigré depuis dix sept ans et qu'elle a la nationalité canadienne, ou, comme elle dit, « québécoise ». Elle se détache donc plus facilement de son côté immigrant en comparaison à Roman Frayssinet, qui lui, a immigré récemment. Quant à Mehdi Bousaidan, il se sent peut-être encore proche de sa culture d'origine pour s'associer de cette manière au fait de se définir comme humoriste immigrant. Même s'il est au Québec depuis plus longtemps que Nabila Ben Youssef, qu'il a immigré à six ans - tandis que Nabila a immigré à l'âge de trente ans - il se peut que pour des raisons d'appropriation symbolique des mœurs de la société d'accueil, les deux humoristes n'en soient pas au même point concernant l'édification de leur identité en tant qu'humoriste et immigrant.

Adib Alkhalidey et Bruno Ly parlent aussi de la vision qu'ils ont du fait d'être immigrant, sans pour autant relier leur parcours migratoire à leur pratique humoristique. Les deux humoristes, à l'instar de Mehdi Bousaidan, Roman Frayssinet et Nabila Ben Youssef, ont une manière différente de percevoir le fait d'être immigrant. Adib Alkhalidey affirme :

Je ne m'attache pas à un groupe, je ne m'attache pas à un pays, je ne m'attache à peu importe... Peu importe ce que c'est parce qu'à partir du moment où tu es dans un groupe, faut que tu sois normal, et à partir du moment où tu es normal, t'as des responsabilités au niveau du comportement et puis moi j'ai essayé tellement longtemps de rentrer dans le groupe, ça a tellement été difficile, puis j'ai observé, j'ai observé d'un point de vue extérieur que ça valait pas la peine et j'ai pas envie de vivre ça aujourd'hui. Fait que moi je suis pas Canadien, ou Québécois, ou Marocain, ou Irakien, ou peu importe, moi je suis ce que je suis et je suis ce que je veux quand je veux.

Adib Alkhalidey ne semble pas vouloir s'associer à une quelconque identité nationale, tout comme Nabila Ben Youssef qui disait qu'elle se considère comme une « citoyenne du monde ». Les deux humoristes semblent refuser catégoriquement le fait de devoir s'identifier selon leur pays d'origine, ou leur pays d'accueil, comme si le meilleur moyen d'assumer plusieurs identités nationales pour une même personne était de ne pas les revendiquer. Nous verrons plus tard qu'Adib Alkhalidey et Nabila Ben Youssef ont un désir de parler de leurs origines et de leur rapport à la société québécoise, ce qui indique possiblement qu'ils ne se considèrent pas apatrides. Toutefois, il semblerait qu'ils ne souhaitent pas être « catégorisés » seulement par le biais de leur(s) identité(s) nationale(s), ce qui expliquerait pourquoi ils sont aussi réticents à se définir comme « immigrant » ou comme membre d'un « groupe ». Bruno Ly a un regard différent sur sa situation d'immigrant et aborde le sujet en expliquant :

Récemment, j'ai réalisé que j'étais très marginalisé par rapport à la société québécoise parce que les Québécois, j'ai vraiment appris à les connaître qu'au milieu de ma vingtaine, c'est-à-dire en travaillant dans des entreprises parce qu'avant ça j'allais dans des écoles anglophones et les Québécois y'en avait pas 150 000. On en voyait mais ils faisaient pas partie de mon quotidien. Et là j'ai un peu une éducation personnelle à faire au niveau de la culture québécoise, surtout parce que si je veux rester, faire des blagues ici, il faut un moment donné que les gens se sentent impliqués tu vois.

L'humoriste semble aborder sa situation d'immigrant dans un esprit plus pratique, considérant qu'il a « une éducation personnelle à faire au niveau de la culture québécoise » s'il veut continuer à « faire des blagues ici ». Bruno Ly semble considérer le fait que s'il veut rester humoriste au Québec, il faut qu'il réussisse à impliquer le public dans son humour. Le fait qu'il formule ses mots de cette manière tendrait à montrer que son intérêt premier n'est pas de s'identifier à la culture québécoise, mais plutôt que l'exercice de son métier, l'humour, soit fait de telle manière que le public québécois puisse, lui, s'identifier. Il y aurait donc éventuellement un transfert de son statut d'humoriste immigrant qui s'altérerait par le niveau d'identification du public québécois dans son humour.

En résumé, il ne semble pas y avoir de consensus possible quant à un éventuel amalgame entre les mots « humoriste » et « immigrant ». En ce sens, nous ne pouvons pas arguer que cette expression est la plus appropriée concernant nos participants. Nous comprenons que cette manière de définir ces derniers peut sembler catégorisante, mais de nouveau, nous justifions de ce choix sémantique pour des raisons d'intelligibilité concernant la compréhension de notre sujet de recherche et de notre choix de participants, tout en considérant que cette manière de les nommer

n'influe en rien sur le caractère individuel et singulier de leur identité, propre à chacun.

4.2.2 La métamorphose identitaire de l'immigrant

4.2.2.1 L'humoriste en tant qu'individu

Comme nous venons de le mentionner, nous accordons une importance toute particulière au fait que les participants de notre recherche ne soient pas catégorisés comme étant seulement des humoristes immigrants. En effet, en tant qu'acteurs de notre recherche, nous nous intéressons à la manière dont eux-mêmes se définissent afin de mieux appréhender leur vision de leur pratique artistique et de leur environnement social. Ainsi, nous désirons préciser la manière dont ils se perçoivent et dont ils conçoivent leur métier d'humoriste avant de clarifier de nouveaux aspects.

De cette manière, Bruno Ly fait mention d'un point que nous analyserons plus bas et qui concerne le fait que la pratique de l'humour a tendance à rendre l'humoriste égocentrique, étant obsédé par son métier.

C'est tellement égoïste. l'humour que pourtant, je ne suis pas une personne égoïste mais c'est juste que la nature de... J'allais dire de ce monstre, mais la nature de cette chose grandiose, l'humour, qui est de faire rire les gens, c'est très égoïste parce que t'es tout le temps en train de penser à ça, tes pensées sont vraiment occupées par ça, ce besoin de faire rire ou de trouver des blagues. Et je comprends que pour les gens, les gens qui sont proches de toi, bah, c'est saoulant parce que pour toi c'est plus un passe-temps, c'est très égoïste.

Adib Alkhalidey abonde dans le même sens en expliquant :

Je peux être avec des amis puis je réalise que je les ai pas écoutés depuis vingt minutes, j'étais dans ma tête en train de penser « qu'est-ce que je vais faire la prochaine fois ? », c'est désagréable, c'est pas cool. J'appellerais ça le côté obscur de la personnalité d'un humoriste. On le voit publiquement avec le sourire et le côté rigolo, on voit pas le côté obsessionnel de la chose.

Un autre aspect qu'Adib Alkhalidey aborde et que Nabila Ben Youssef reprendra, est le côté solitaire de la personnalité d'un humoriste. Il explicite cette vision de son caractère en disant :

Je pense que les gens voient le côté rigolo et drôle de ma job, moi je vois les côtés obscurs et plus difficiles, je suis souvent tout seul, souvent tes amis t'es obligé de... Tu peux pas voir tes amis, tu peux pas voir ta famille, tu préfères écrire que *chiller* avec des gens, t'sais c'est un travail qui te pousse à la solitude puis c'est ça, je pense que si les gens savaient tout ça, ils me trouveraient peut-être moins sympathique. Mais ça me rend pas moins sympathique, c'est juste que pour pouvoir faire rire plein de monde, il faut que je sois tout seul.

En effet, Nabila Ben Youssef confirme les propos d'Adib Alkhalidey lorsqu'elle atteste :

Il faut beaucoup aimer ça, il faut être très très passionné pour arriver à ne pas lâcher. Y'a plusieurs qui lâchent à cause de ça, c'est très difficile, on est tout le temps dans notre bulle, on n'est pas souvent présent dans notre vie, notre vie est chamboulée, on n'a quasiment pas de vie sociale.

Pour finir, Roman Frayssinet revient quant à lui sur l'égoïsme :

Il y a quelque chose de très égoïste dans l'humour parce que la reconnaissance du rire est géniale, y'a une grande part de « je veux faire rire les autres pour les faire rire », mais y'a une part de « je fais rire parce que le rire me fait du bien ».

Ainsi, nous pouvons constater qu'il est possible de faire une analogie dans les témoignages des différents humoristes, quant à la vision qu'ils ont de la répercussion et inversement de l'humour sur leur personnalité. Effectivement, que ce soit Bruno Ly, Adib Alkhalidey, Nabila Ben Youssef ou Roman Frayssinet, ils sont tous les quatre d'accord pour dire que la pratique de l'humour tend à les rendre égoïstes et solitaires. Ces traits communs qui constitueraient la personnalité de l'humoriste sembleraient s'expliquer par la dimension prenante, à la limite, obsessionnelle de leur métier. Contrairement à un autre travail, l'humoriste, et dans notre cas, l'humoriste immigrant, n'a pas l'air de pouvoir dissocier sa vie professionnelle de sa vie personnelle. Ce dernier utilise son quotidien à des fins de création, ce qui semble l'empêcher de pouvoir faire une coupure entre ses pensées, sa vie sociale et son travail.

4.2.2.2 Du sujet immigrant à l'acteur social

Nous avons abordé dans le cadre théorique, au point 2.2.1, la thèse de Rachédi (2010), selon laquelle l'œuvre artistique procédait à l'élaboration du « sujet-immigrant ». En effet, par le biais de la création artistique, nous affirmions que l'immigrant réinvente son identité en se métamorphosant d'un sujet immigrant en un acteur social, qui trouve sa place au sein du pays d'accueil par l'objectivation de ses œuvres artistiques. L'argumentaire de Rachédi (2010) trouve un écho dans le raisonnement d'Adib Alkhalidey. Ce dernier témoigne que, selon lui, les gens doivent penser en le voyant « hé c'est le gars qui a un nom bizarre et qui est pas comme nous ». L'humoriste, par ces propos, souligne l'état de sujet-immigrant dans lequel le

public semble le confiner. Toutefois, au lieu de rentrer dans ce rôle d'immigrant auquel il pourrait être assigné, Adib Alkhalidey en joue :

Le truc qui est cool c'est qu'après ça les curieux viennent me voir en spectacle et c'est pas du tout ça qu'ils se disent. Je pense qu'ils tripent juste sur ma façon de voir les choses, puis ils oublient que je suis un Arabe ou peu importe. Je dis des choses beaucoup plus absurdes que « hé, les Arabes, on est différents », je pense que les gens décrochent de ça. Moi mon plus grand défi c'est juste d'attirer les gens dans la salle, après ça, c'est zéro un défi pour les convaincre. Fait que mon défi c'est d'attirer les gens pour qu'ils viennent me voir pour justement leur montrer que je ne suis pas l'Arabe de service qui va faire carrière avec ça.

Sous cet angle, Adib Alkhalidey semble vouloir se détacher de cette étiquette d' « Arabe de service » afin de prouver au public qu'il ne jouera justement pas la « carte raciale » dont Mehdi Bousaidan parlait auparavant. Néanmoins, le fait qu'Adib Alkhalidey ne veuille tout simplement pas parler de ses origines pourrait être considéré comme une amoindrissement de son identité en tant que sujet-immigrant, contrairement à l'argumentaire de Rachédi (2010) qui considère l'œuvre comme un espace d'insertion dans la société. Ainsi, dans ce cas, faire fi de ses origines dans ses sketchs ne serait pas une métamorphose du sujet-immigrant en un acteur social, mais au contraire une distanciation de son bagage d'immigrant afin de pouvoir devenir directement acteur social sans avoir à se justifier, à l'instar de Nabila Ben Youssef qui se contre-disait sur son statut d'immigrante et qui attestait qu'elle ne faisait pas dans l'humour interculturel. Toutefois, Adib Alkhalidey se distingue de l'exemple de Nabila Ben Youssef car il témoigne d'une volonté de parler de ses origines.

Quoique j'adore parler de mes origines sur scène mais pour l'instant j'en fais pas trop parce que je suis dans cette séquence en ce moment dans ma vie, ça m'appelle moins mais bon j'ai pas encore trouvé la bonne façon de le faire, ça

rit toujours mais j'ai pas encore trouvé la bonne façon de le faire. Et là encore ça revient à ce que je t'ai dit tout à l'heure, j'ai hâte d'inventer des histoires pour pouvoir parler de ces thèmes que je trouve un peu plus gros, qui pour moi sont tellement gros que la vie de tous les jours les rend moins intéressants. Je veux quelque chose de plus poignant.

Ainsi, Adib Alkhalidey atténue le raisonnement que nous venons de faire et prouve qu'il y a en effet un passage à faire entre ledit sujet-immigrant et l'acteur social. Ce passage, cette démarche, touche selon lui des thèmes « tellement gros » qu'il attend de trouver la bonne manière de le faire pour qu'il y ait « quelque chose de plus poignant ». En ce sens, l'œuvre artistique serait en effet la voie de transition qui permettrait d'abandonner son titre de sujet-immigrant afin de s'ériger en tant qu'acteur social à part entière. Mehdi Bousaidan tend à confirmer cette dialectique. Il explique lors de l'entrevue que lorsqu'il était en Algérie, il vivait dans un village où il y a eu une attaque terroriste lors de la guerre civile. Il ajoute qu'il n'a que très peu de souvenirs de son enfance en Algérie mais qu'il se souvient parfaitement de cette nuit où il y a eu l'attentat. Sa mère l'a réveillé en pleine nuit, ainsi que son frère et sa sœur afin de les amener dans le couloir et de les divertir en jouant à des jeux. Le lendemain, son père est rentré d'un voyage d'affaires en urgence et ils ont quitté le village, où ils ont pu apercevoir leurs voisins ainsi que d'autres personnes assassinées. Il affirme :

Ça m'a beaucoup affecté parce que c'est à cause de ça qu'aujourd'hui j'essaye de rendre les choses difficiles un peu ludiques, faire sourire les gens sur des trucs qui sont tristes.

Et ajoute quelques instants après :

T'échappes pas à ton enfance et je pense que ça me rattrape tous les jours dans mes textes. On dirait que le fait d'avoir une tribune ça me ferait chier de parler de trucs anodins quand j'ai quelque chose de lourd à porter, à raconter.

Mehdi Bousaidan emboîte le propos d'Adib Alkhalidey et semble confirmer la thèse de Rachédi (2010). Cette dernière suggère que « l'acteur social réagit pour réduire sa sujétion dans le but de vivre selon son propre objet, de s'affranchir du poids des appartenances » (p. 152). C'est en ce sens que les deux humoristes rejoignent l'argumentaire de l'auteur. Ils savent tout deux que c'est en parlant, en racontant leur histoire, en extériorisant leur expérience en tant qu'immigrant, en exposant leur vécu, en prônant leur différence qu'ils pourront éventuellement se détacher de l'étiquette d'« Arabe de service » afin d'accéder à un statut d'individu qui ne se résume pas à un patronyme à consonance étrangère. Pour finir, ils semblent insister, chacun à sa manière, sur le fait que leur histoire, leur vécu en tant qu'immigrant, est tellement un sujet considérable, décisif, qu'ils veulent le faire de la bonne manière, lorsqu'ils auront plus de maturité en tant qu'humoriste. Il est donc question de faire cette transition du sujet-immigrant à l'acteur social dans les règles de l'art, afin que cette extériorisation se fasse de la manière la plus noble et la plus juste possible.

4.3 Humour, création et marginalité

4.3.1 L'humour en tant qu'espace d'insertion dans la société

4.3.1.1 Le regard de l'humoriste sur sa pratique professionnelle

Il a été abordé au point 1.1.5, que les motivations de création des humoristes de la province se calquaient sur la conjoncture socio-politique québécoise. Par là, nous voulions signifier que la production humoristique répondait aux règles dictées par les

mœurs du peuple, quant au contenu et à la forme que les sketches devaient prendre. Ainsi, nous avons pu remarquer que lors de la décennie 1960, marquée par la Révolution tranquille, les humoristes développaient leur pratique selon des principes sociaux et politiques afin d'éveiller les consciences de la population québécoise, tandis que les deux défaites référendaires avaient eu tendance à dépolitiser le discours des humoristes lors de leurs sketches. Les humoristes s'étaient alors dirigés vers une production humoristique plus détachée et apolitique. Ces derniers commencent alors à se concentrer sur la vie quotidienne et se mettent à dissenter sur des sujets beaucoup plus légers tels que l'argent ou le sexe. L'humour devient une industrie où tout le monde consomme et où tout le monde revendique sa place. La demande augmentant, l'offre s'accroît mais ne se bonifie pas. Il semble que les contenus des sketches se ressemblent tous dans le contenu mais diffèrent dans la forme, sans laisser de raisonnement ou de réflexion une fois la comédie finie. C'est de cette manière que nous en étions venu à dire que les humoristes fournissent un humour vidé de toute teneur politique afin de répondre aux aspirations de la population, ayant comme objectif premier de mieux remplir les salles. Adib Alkhalidey tend à valider ce raisonnement lorsqu'il dit :

L'humour c'est l'art du peuple et puis c'est pour ça que je pense que c'est le plus intéressant des arts, des formes d'art. Parce que c'est pas très respecté, c'est pas reconnu comme une forme d'art noble, à la limite, la majorité des gens qui parlent de mon métier en parlent comme un métier de... C'est vulgaire. Et puis moi je trouve ça parfait comme ça parce que c'est populaire, oui le monde aime l'humour parce qu'on parle avec une langue qui est comprise par tout le monde, on parle avec des codes et des filters qui sont connus par tout le monde, et on le présente d'une manière que tout le monde est capable de reconnaître et d'une manière à laquelle les gens sont capables de s'identifier.

Adib Alkhalidey va dans le sens des propos précédents en statuant avant tout que l'humour est « l'art du peuple », ce par quoi nous pouvons comprendre qu'en effet,

cette pratique artistique est dictée par les mœurs du peuple. L'humoriste développe alors une forme de communication qui permet de faciliter la compréhension et les échanges avec le public. Toutefois, en dépit du caractère universel auquel l'humour semble répondre, Adib Alkhalidey ouvre une brèche quant au fait qu'étant populaire, l'humour en devient vulgaire. Néanmoins, cette apparente trivialité ne semble pas entacher l'objectif de l'humour qui est de rejoindre le plus de monde possible. Ceci étant dit, les autres humoristes paraissent accorder à l'humour une vision plus didactique, en y voyant d'abord une forme de communication, puis une manière d'engendrer la réflexion. C'est ainsi que Mehdi Bousaidan expose :

Pour moi l'humour c'est vraiment une manière de m'exprimer. J'ai étudié en communication, j'ai pas mal essayé tous les domaines où je pourrais m'exprimer, donner mon opinion, puis ça a jamais été vraiment concluant et puis je me suis rendu compte que j'avais peut-être des facilités sur scène avec l'improvisation, et à partir de ce moment-là, je me suis dit « tiens pourquoi j'essayerai pas de passer un message avec l'humour ? »

Outre le caractère communicationnel, Mehdi Bousaidan dévoile que l'humour permet de transmettre un message. L'humour ne paraîtrait pas s'arrêter au sens premier, qui est le rire, mais servirait aussi de médium afin de communiquer une pensée ou un propos potentiellement politique. En ce sens il ajoute :

Ce que j'essaye de faire c'est de faire rire de sujets qui ne sont pas nécessairement drôles, d'aller chercher un fait, un événement ou quelconque événement historique et de le rendre comique, d'aller chercher des aspects un peu plus drôles de quelque chose qui est plus dramatique, tragique. J'ai beaucoup de blagues sur les génocides au Rwanda ou celui de la deuxième guerre mondiale, des complots politiques, des famines, tout ce qui est guerre et tout, ça vient me chercher et j'essaye de chercher le drôle de ça pour que les gens en entendent plus parler et en riant de ça, commencent à réfléchir. [...] Je

pense que c'est la meilleure manière de leur faire ouvrir les yeux sur des conflits qu'il y a en ce moment dans le monde.

Ainsi, l'humour s'avère dépasser la dimension immédiate qui s'illustre par le rire pour aller toucher une dimension plus personnelle, la réflexion. Contrairement à ce qui était dit précédemment, l'humour ne se vide pas de ses valeurs sociales pour tous les humoristes. Certains s'attachent encore à développer un raisonnement afin d'éveiller les consciences sur des sujets plus graves que les tracasseries du quotidien. L'humour semble être l'affaire de tous mais est considéré différemment par chacun. Même si Mehdi Bousaidan est bien ancré dans son époque et dans l'humour contemporain, il met en priorité l'idée de stimuler les esprits afin d'ouvrir les yeux du public sur des sujets difficiles. Et il n'est pas le seul. Bruno Ly semble se diriger vers cette même idée qui vise à faire réfléchir le public. Il explique :

Pour moi, l'humour, c'est une forme de communication que très peu de gens peuvent faire. C'est une forme de communication qui fait du bien aux gens et pour moi l'humour est censé juste te faire réfléchir, te faire rire évidemment, mais pour moi l'humour c'est un moyen de connecter avec les gens, de partager quelque chose avec les gens à un moment où une réalité, une opinion, qui peut être véhiculée beaucoup plus facilement si c'est drôle que si je t'en parle sérieusement. On peut faire passer un message, avoir un contenu sérieux mais l'humour c'est un véhicule très confortable, avec des sièges en cuir, l'air climatisé, direction assistée, pour t'amener dans un endroit qui n'est pas nécessairement jovial, tu sais, t'amener dans un endroit qui te fait réaliser que la vie est comme ça, oui c'est vrai que certaines choses ne sont pas correctes.

Par conséquent, Bruno Ly rejoint Mehdi Bousaidan et l'illustre en disant que l'humour est une forme de communication qui délivre un message, porteur de sens, qui tend à faire réfléchir le public afin qu'il ouvre les yeux sur certains dysfonctionnements dans la société. Bruno Ly est lui aussi à contre courant concernant la thèse que l'humour au Québec s'est désocialisé et dépolitisé. Les

humoristes parlent peut-être plus de leur quotidien, mais il semble qu'ils insèrent des messages plus lourds de sens dans leur propos. Il ne s'enferme pas dans cette image de clown dont le rôle n'est que de susciter le rire, ils font réfléchir. Nabila Ben Youssef rejoint, elle aussi, les propos de Mehdi Bousaidan et de Bruno Ly. Elle commente :

L'important pour moi c'est de parler de choses qui ne sont pas faciles à faire rire, des choses qui sont dramatiques, pas drôles à la base, comme parler de la guerre, comme parler des intégristes, comme parler de la religion. C'est pas des thèmes drôles disons, mais moi c'est ça qui me fascine. Comment rendre ces thèmes là qui ne sont pas drôles, drôles ? Comment rire de ça ? Comment rire ? Et c'est pas facile de rire des croyances des gens. C'est pas facile. Tu touches à quelque chose de très sensible, à une corde sensible. Et c'est pas tout le monde qui accepte ça, c'est pas tout le monde.

Nabila Ben Youssef se range donc du côté de Mehdi Bousaidan et de Bruno Ly en affirmant que ce qui l'intéresse, c'est de faire rire sur des sujets sensibles, dramatiques. Elle ajoute un point intéressant lorsqu'elle dit que ce n'est pas tout le monde qui accepte ça. En effet, outre le fait que son humour est social et politique, elle prouve que l'humoriste ne répond pas forcément à des exigences de rentabilité économique en essayant à tout prix de rejoindre le public avec des sujets qui plairaient à ce dernier.

Par conséquent, les trois derniers humoristes cités, Mehdi Bousaidan, Bruno Ly et Nabila Ben Youssef montrent que leur regard sur la pratique humoriste est loin de correspondre à celui qui était porté sur une période de l'humour dans le premier chapitre. Leurs sketches peuvent parfois sembler désinvoltes mais ils ne sont pas pour autant vidés de sens. Ces trois humoristes semblent affirmer par leur propos que l'humour est plus qu'une bouffonnerie, l'humour est porteur de valeurs sociales et

politiques avec lesquelles les humoristes essaient de jouer pour les rendre drôles. L'humour semble avoir deux facettes : celle de faire rire, et celle de faire réfléchir.

4.3.1.2 L'humoriste et sa représentation de l'humour dans la société

À l'instar de ce que nous avons vu précédemment, les humoristes interrogés semblent accorder une importance toute particulière aux valeurs sociales, et parfois politiques, lors de leurs sketches. Par exemple, Bruno Ly continue dans la même veine que préalablement et commente :

L'humour permet, pour moi, si c'est bien utilisé, comme on en parlait tantôt, d'instruire les gens, d'inspirer les gens, montrer qu'on peut être pertinent, qu'on peut faire une différence sans nécessairement être derrière un bureau, que les humoristes ne sont pas toujours des *clowns*, que ce sont des gens avec des pensées, des croyances, un message à véhiculer, instruire les gens quoi. Je trouve qu'être capable de parler devant du monde c'est du *leadership*, c'est quelque chose de grandiose, il faut savoir en profiter pour instruire les gens. Je te fais rire mais je te fais aussi réaliser que t'es peut-être chanceux, ou qu'il y a peut-être certains problèmes qu'on néglige dans la société.

Ainsi, Bruno Ly semble démontrer que le rôle d'un humoriste repose en partie sur un partage de connaissances et un éventuel enseignement. Il tend à prouver que l'humoriste n'est pas toujours réductible au seul rôle d'amuseur public, mais qu'il est là pour véhiculer un message, pour instruire. Néanmoins, l'humoriste ne semble pas vouloir s'ériger en tant que moralisateur. L'objectif premier de l'humour est de faire rire et ensuite d'utiliser des codes et des filtres afin de pointer, comme dirait Bruno Ly, « certains problèmes qu'on néglige dans la société ». Il ne semble pas être question pour autant de régler ces problèmes en question ou de faire adhérer le public à certains postulats. Il paraîtrait plutôt que l'humoriste, comme nous l'avions abordé

auparavant, utilise l'humour pour éveiller les consciences sur certains dysfonctionnements dans la société. Cet éveil en question serait ainsi l'une des représentations que pourrait revêtir l'humour au sein de la société. Roman Frayssinet considère, quant à lui, le fait que l'humour est un miroir des événements d'une société.

Je considère que je suis pas apte à juger une société, il faut quand même, il faut rire de ce qu'on est pour avancer. Je pense que ouais, à partir du moment où tu ris de quelque chose, de ce que tu vis, tu prends du recul par rapport à ça et ça te permet d'avancer. Je pense que l'humour est nécessaire dans une société pour progresser, ouais c'est... L'humour c'est un vecteur d'introspection dans une société.

De cette manière, il rejoint Rotnemer et Ouaknin (1995) sur le fait que l'humour est un « mode de représentation » à travers lequel s'expriment tant les particularités du quotidien que l'universalité de l'être. Roman Frayssinet rejoint aussi Jankélévitch (1964) qui disait : « l'humour permet aux êtres de sentir les choses. Il permet à l'homme une lecture du monde grâce à un certain recul, à une mise en retrait de l'esprit qui prend ses distances de la vie. L'humour n'est pas la chose, il en est la représentation » (Cité par Mazalto, 2000, p. 21). En ce sens, l'humour peint un portrait de la société qui ne prétend pas pour autant en être la représentation exacte. Comme dirait Roman Frayssinet, c'est un « vecteur d'introspection » afin de prendre un certain recul sur des événements, mais l'humour n'en devient pas pour autant un vecteur de jugement sur les mœurs de la société. Le jeune humoriste dira à ce propos au début de la citation, « *je ne suis pas apte à juger d'une société* ». Adib Alkhalidey se rapproche du discours de Roman Frayssinet, en ajoutant à l'humour, en plus d'une fonction de représentation, une fonction satirique. Il affirme à ce propos :

J'aime bien l'image du fou du roi, je trouve que c'est une belle image. Je trouve que l'humoriste a un peu cette place dans la société, c'est autant celui qui amuse les élites que celui qui amuse le peuple. J'aime bien aussi l'image de celui qui se moque de l'élite. C'est une façon de se moquer de l'élite. Et puis l'élite c'est pas forcément des individus, c'est des idées des fois, c'est des idées qui dominent et on peut se moquer de ces idées des fois qui dominent dans notre monde et je trouve ça intéressant.

Adib Alkhalidey s'associe ainsi aux pensées de Roman Frayssinet en nuancant cette idée de moquerie. L'humour semblerait, en effet, être cette représentation de la société dont nous parlions précédemment, tout en étant un moyen de pointer du doigt « l'élite » ou « des idées ». Adib Alkhalidey tend à voir l'humour dans la société comme une manière de dénoncer certaines idées, tout en ayant cette distance comique qui permet de ne pas être sanctionné lors de ses sketches. Pour finir, Mehdi Bousaidan dresse un tableau de la représentation, et plus particulièrement de la place que l'humour occupe selon lui dans la société québécoise. Il explique :

Ici, l'humour c'est comme maladif. J'ai quand même voyagé un peu et j'ai jamais vu une relation avec l'humour aussi intense qu'avec le Québec, c'est vraiment, je dirais pas un handicap mais pas loin. On dirait que les gens ici ils ne vivent que pour l'humour, c'est leur principal aspect de communication, les gens communiquent toujours avec l'humour, ils ont tendance à approcher les gens avec l'humour, à la télévision ils mettent beaucoup plus de place pour les humoristes, toutes les émissions doivent avoir quelque chose de drôle, même à la radio les animateurs sont des humoristes pour la majorité, les journaux y'a toujours de la place pour des chroniques humoristiques, les films qui se vendent le plus au Québec c'est des films de parodie humoristique, c'est pour ça que ça m'a intéressé, parce que c'est tellement présent dans la société qu'il faut aller dans ce domaine, pour toucher les Québécois, il faut être drôle.

L'humoriste semble toucher un facteur central : « pour toucher les Québécois, il faut être drôle ». En ce sens, l'humour tendrait à dépasser les frontières de la

représentation pour atteindre les rivages de la communication. Cette pratique artistique semblerait, selon Mehdi Bousaidan, être le meilleur moyen pour rejoindre et inoculer des idées à la société québécoise. Toujours selon lui, l'humour toucherait chaque sphère de cette dite société et deviendrait inévitable. Il y aurait donc cette notion d'inéluctabilité qui érigerait l'humour en tant que médium de communication et de représentation de la société.

Pour résumer, les quatre humoristes cités ci-haut ont une perception de l'humour au sein de la société qui rejoint l'idée d'éveil, de représentation, de dénonciation et de communication. Cette pratique artistique revêtirait ainsi différentes fonctions dans la société. Premièrement, elle permettrait de dévoiler un miroir de la société afin d'éveiller le public aux maux de la société. En second lieu, l'humour, ayant plusieurs degrés de compréhension, pourrait permettre d'infirmer certaines conceptions qui circulent au sein de la société. Pour finir, la dernière fonction imputée à l'humour se rattache à l'idée qu'il s'agit d'un vecteur de communication qui permettrait de rejoindre une majorité de personnes, de par son côté populaire et facilement assimilable.

4.3.1.3 L'humoriste et son processus de création

Nous allons à présent revenir sur le principe de l'humour en le liant à la création. Comme nous l'avions vu précédemment, l'humour semble enfermer certains des humoristes enquêtés dans une certaine solitude et un certain égoïsme car ils n'arrivent pas à dissocier leur vie quotidienne, de leur vie professionnelle, de leur vie personnelle. Leur processus artistique semble intimement lié à ce sentiment qui place l'humour au centre de leur vie. Bruno Ly, Mehdi Bousaidan et Roman Frayssinet sont

d'accord sur ce principe car il est impossible pour eux de se déconnecter de leur pratique artistique. Mehdi Bousaidan illustre ce propos en disant :

Le processus artistique devient ta journée, comment tu vis ta journée, tu peux plus juste avoir une journée où tu t'attardes sur certains détails. [...] Mettons tu te rends d'un point X à un point Y, mais il faut que tu t'attendes à plein de choses, si tu vois une situation, plutôt que de la fuir, je sais pas, deux itinérants qui se battent, avant j'avais tendance à m'en aller, mais maintenant je reste à côté, je regarde et j'essaye de voir « ok qu'est-ce qui peut être drôle à voir », dès qu'il y a quelque chose qui se passe dans la ville, j'essaye d'y aller, puis aussi de plus m'intéresser aux autres événements culturels, aller voir des pièces de théâtre, aller voir des films pour pouvoir commenter sur des films, essayer de se tenir le plus possible à jour. [...] C'est un peu ça le processus artistique, c'est d'ouvrir les yeux sur tout. [...] C'est de vivre à plein régime.

En ce sens, le contenu de leur pratique artistique, de leurs sketches, étant leur vie quotidienne, les humoristes se doivent d'être attentifs envers tous les éléments qui les entourent, car c'est ce qui leur donne le matériau afin de pouvoir écrire leurs numéros. Mehdi Bousaidan ajoute qu'il faut un « intermédiaire » qui, dans son cas, réfère à un événement pour ensuite pouvoir faire un lien avec le comique. Roman Frayssinet appuie les propos de Mehdi Bousaidan en exposant :

C'est du 24 heures sur 24. Tu vis, tu regardes ce qui se passe autour de toi, t' observes et tu réfléchis. Et y'a des choses qui, instinctivement, dans la vie de tout le monde, il y aura des incompréhensions. Sauf que l'humoriste se doit, je dis ça, c'est mon processus à moi, mais il doit faire quelque chose de drôle. [...] Je pense qu'il y a peu d'humoristes qui s'arrêtent en fait. [...] Tout le temps t'y penses, quand tu te mets à faire des blagues sur scène, t'y penses, tout le temps, qu'est-ce qu'il y a de drôle dans cette situation, et tu te mets à voir le monde avec un oeil d'humoriste, c'est-à-dire que tout est une blague potentielle.

Par ces mots, Roman Frayssinet confirme que la création artistique est indissociable de la vie quotidienne d'un humoriste. Elle est omniprésente et entraîne ce dernier dans une position d'observateur qui analyse son quotidien et la société en détail. Tout leur processus artistique semble se baser sur des événements propres à leur vécu. Ils sont l'épicentre du comique, tout en essayant de trouver des dérivés afin de ne pas forcément être l'axe principal du divertissement. Bruno Ly confirme ce postulat en expliquant :

C'est vraiment dérivé de ce qui m'arrive dans la vie. Ce qui m'arrive à moi et souvent je ne dis pas « moi, moi, il m'est arrivé ça », mais c'est juste un regard extérieur par rapport à ça. C'est de l'humour d'observation et pour observer je laisse les choses m'arriver dans la vie et je prends des notes à l'intérieur de ma tête, je note des idées sur mon iPhone, j'écris pas un texte tout de suite, et puis après je reviens dessus et là j'écris un texte.

De cette manière, nous retrouvons certains éléments qui étaient développés au point 1.1.5.1, intitulé « Le Québec une société du comique. L'instrumentalisation de l'humour ». En effet, les humoristes se retrouvent autour de cet humour qui se développe dans les années 1990 au Québec, le stand-up, et qui se base sur le vécu, les expériences et le quotidien des humoristes. Ils puisent dans leur vie quotidienne pour construire leurs sketches. En dépit du fait que nous avons tenté de démontrer auparavant que les humoristes que nous avons interrogés accordent une importance à l'insertion de valeurs sociales et politiques dans leurs sketches, il n'en reste pas moins qu'ils s'inspirent d'événements qui leur arrivent dans la vie de tous les jours. Ce sont ces événements, ces loufoqueries, qui donnent cette teneur comique à leurs sketches. Adib Alkhalidey, revient quant à lui sur l'essence même, sur les prémisses qui l'ont poussés à devenir humoriste, lorsqu'il dit :

Ça part d'un sentiment, pour moi la création c'est toujours parti d'un peu d'arrogance, c'est pas nécessairement bon de traîner ça. [...] Comme quand j'étais petit et que je regardais les humoristes « ah moi aussi je pense que je suis capable », sauf que je les trouvais pas pourris, je les trouvais super bons et j'étais en admiration devant eux. Mais c'est quand même arrogant de regarder quelqu'un et de dire « moi aussi je suis capable de faire ça ».

Son propos rejoint celui de Barry (1992) lorsqu'il expose que l'humour naitrait d'un sentiment de supériorité (p. 183). Toutefois, Adib Alkhalidey atténue en quelque sorte ce sentiment qui peut sembler péjoratif, de se sentir au-dessus des autres, en disant :

Je suis souvent la victime dans les histoires que je raconte. Et en étant une victime dans les histoires que je raconte, c'est un peu moi qui est toujours en train de piler sur la pelure de banane, donc les gens me voient toujours tomber dans ce que je raconte et ça rend le truc beaucoup plus drôle. Et après moi je dessine la scène comme je veux, je rajoute les éléments qui m'intéressent.

En ajoutant cette idée, Adib Alkhalidey revient à notre postulat précédent, que Mehdi Bousaidan, Roman Frayssinet et Bruno Ly ont affirmé, qui revenait à dire que les humoristes se placent au centre du comique. Peu importe la forme que prennent les éléments qu'ils relatent, ils sont tous les acteurs principaux de leurs histoires. Ainsi, les valeurs sociales et politiques qu'ils tendent à vouloir traiter seront liées à leur expérience en tant qu'individu dans la société. Pour finir, nous souhaiterions revenir sur le point de vue de Nabila Ben Youssef qui, comme nous l'avions abordé au début du chapitre quatre, au point 4.1.1 intitulé « Validité du statut d' "humoriste immigrant" », ne considère pas qu'elle fait de « l'humour interculturel ». Toutefois, lorsqu'elle aborde son processus artistique, elle affirme :

Je m'inspire de mon vécu, je raconte mon vécu, mon parcours depuis que je suis venue ici, c'est toutes les difficultés que j'ai rencontrées, c'est quoi que je trouve difficile ici, que je trouve compliqué, c'est quoi ma vision des Québécois. [...] Comment moi je me vois, comment je perçois, je sais pas, les valeurs ici, les gens, c'est-à-dire mon opinion, mes opinions personnelles. [...] Parce qu'on parle des fois de ce que pensent les autres, ce que les autres voient mais on se compare. On se compare voilà.

Son propos ici semble montrer que la base de son processus artistique est de comparer sa manière de vivre, de sentir et de percevoir à celle des Québécois. Elle parle elle-même de comparaison. En ce sens, Nabila Ben Youssef tend à contredire ses propos du départ lorsqu'elle disait qu'elle était humoriste, mais non immigrante et qu'elle ne faisait pas dans l'humour interculturel. Il est intéressant de noter qu'elle avait été la seule à dire cela concernant le postulat qu'il pouvait y avoir une association serrée entre les mots « humoriste » et « immigrant », alors qu'elle est la seule à dévoiler que son humour retrace son parcours en tant qu'immigrante dans la société québécoise et les dualités qui existent entre sa culture d'origine et sa culture d'adoption.

Le processus artistique d'un humoriste est propre à sa personne. Néanmoins, nous remarquons deux analogies possibles lors de cette création. Premièrement, les humoristes tendent à baser le contenu de leurs sketches sur leur vécu, leurs expériences ou leurs observations, les mettant au centre du comique. L'humoriste utilise alors ses tribulations pour aborder d'autres sujets à teneur plus sociale. Deuxièmement, leur pratique artistique étant basée sur leur quotidien, nos enquêtes semblent devoir passer au crible chaque détail de leur journée. En ce sens, leur processus artistique tend à être ininterrompu.

4.3.1.4 Culture d'adoption versus culture d'origine

Nous avons abordé lors du cadre théorique, au point 2.2.2 intitulé « Parallèle entre processus d'intégration et artistes immigrants », que ces artistes en question faciliteraient leur intégration s'ils décidaient de représenter dans leur œuvre la culture dominante québécoise tout en juxtaposant leur culture d'origine. Aguirre (1995) expliquait à ce propos qu'il conviendrait que ces artistes représentent à l'ensemble des Québécois « l'histoire de l'immigration » et « la vie quotidienne au Québec telle que vécue par des immigrants » (p. 103). En ce sens, Aguirre (1995) expose le fait que les artistes immigrants favoriseraient leur insertion au sein de la société québécoise s'ils acceptaient de montrer les particularités de leur culture d'origine. Ainsi, l'artiste immigrant ne devrait pas faire fi de son passé au sein de son pays d'origine, ni faire fi de son parcours d'immigrant dans la société québécoise. Ce serait, au contraire, l'exposition de ses traits particuliers en tant qu'étranger qui lui permettrait d'accéder à une meilleure intégration au sein de la société d'accueil. Le postulat d'Aguirre (1995) rejoint en quelque sorte celui de Rachédi (2010) qui parlait d'un passage du sujet immigrant à un acteur social par l'intermédiaire de l'objectivation de l'œuvre artistique de l'immigrant, comme nous l'avions vu précédemment. Nabila Ben Youssef tendrait à rejoindre l'hypothèse d'Aguirre (1995) lorsqu'elle explique que le contenu qu'elle propose lors de ses sketches se formule bien souvent sous l'aspect d'une comparaison entre sa culture québécoise d'adoption et sa culture d'origine. Elle explique en effet que cela se fait comme une comparaison de ce qui est différent :

Ce qui est différent. Pas négatif, pas nécessairement négatif. Différent, que ce soit positif ou négatif. Ce qui est différent, ce que je n'ai jamais vécu avant. C'est complètement différent, ici pour nous c'est l'Amérique, même si moi je me considère comme une citoyenne québécoise, ça reste en Amérique du Nord, moi je viens de l'Afrique du Nord. L'Amérique du Nord et l'Afrique du Nord c'est pas comparable, y'a tellement de choses différentes à tous les niveaux, que ce soit climat, tempérament des gens, que ce soit mentalité, que ce soit valeurs, que ce soit principes, que ce soit le mode de vie, la bouffe, tout est différent. On mange pas pareil, on dort pas pareil, on vit pas pareil, on n'a pas la même langue, tout est différent. J'essaye de parler de tout ça.

Ainsi, Nabila Ben Youssef semblerait cautionner le postulat d'Aguirre (1995) en exposant de cette manière les différences entre l'Amérique du Nord et l'Afrique du Nord. Cependant, elle ne semble pas faire cette comparaison dans un objectif de différenciation au sens où il faudrait éviter tout rapprochement avec la culture d'accueil. Nabila Ben Youssef utilise cette différence, l'alimente même, dans le cadre de son travail qui est de faire rire un public par le biais d'anecdotes. Parler des différences entre la culture d'accueil et celle d'origine semble surtout être une bonne recette de réussite. En ce sens, l'humoriste insiste sur le fait que ce qui fait rire c'est de présenter les éléments banals de la vie d'un Québécois sous l'angle d'un immigrant qui lui n'a jamais fait face à ces éléments auparavant. L'humour se base alors sur la manière dont l'étranger s'adapte au pays, à la culture, aux mentalités, à savoir comment les Québécois perçoivent les immigrants et comment ces derniers perçoivent les Québécois. Par conséquent, une des formules gagnantes pour l'humoriste immigrant résiderait dans cette comparaison qu'il y a à faire entre la culture dominante québécoise et la culture d'origine. De son côté, Mehdi Bousaidan tend à rejoindre Nabila Ben Youssef et à confirmer les propos d'Aguirre (1995). En effet, il raconte :

Le Québec va énormément changer disons dans quelques années, dans trente ans il va y avoir des familles complètement explosées et puis ça va changer, on pourra plus dire Québécois de souche, ça va être mélangé, c'est se préparer un peu à ça, tâter un peu le terrain, comme nous on est une famille algérienne qui est venue s'installer au Québec, mon frère fréquente une Péruvienne, ils ont en enfant mixte, ma sœur fréquente un Afro-Américain donc ils vont avoir des enfants mixtes, et puis on n'est pas la seule famille, ça va vraiment évoluer comme ça, donc éviter les conflits racistes, ouvrir un peu là-dessus, y'a pas meilleur moyen de connaître une culture que de comprendre ses conflits.

Encore une fois, il semblerait selon le regard de cet humoriste, qu'exposer la différence et le fait d'avoir une culture d'origine autre que celle québécoise, permettrait d'ouvrir une brèche quant à la reconnaissance et à l'acceptation des immigrants au sein de la société québécoise. Leurs anecdotes humoristiques, basées sur le fait qu'ils aient des origines étrangères, agiraient en tant que sensibilisation concernant la diversité ethnique au Québec, et plus particulièrement à Montréal. Dans le même point du cadre théorique que celui cité auparavant, Bellavance (2003) tente de démontrer que l'intégration :

Suppose que l'on reconnaisse la présence et la contribution de l'étranger et du nouvel arrivant, et que l'on accepte d'être transformé par cette différence. La différence doit être maintenue, protégée, alimentée même. L'ouverture véritable exige ainsi de la reconnaissance active plutôt que de la tolérance passive (p. 26).

L'humour permettrait cette tribune concernant la différence et offrirait la possibilité d'une écoute et d'une « reconnaissance active » par les Québécois eux-mêmes. Nabila Ben Youssef voyait ça comme une manière de retracer son parcours d'immigrante, tandis que Mehdi Bousaidan voit cela comme une façon d'anticiper et d'informer sur les futurs changements démographiques au Québec. Ainsi, qu'il s'agisse du passé, du

présent ou du futur, certains de ces humoristes immigrants tendent à vouloir promouvoir cette supposée « contribution de l'étranger » qui est selon eux constitutive de la société québécoise. Toutefois, cette louange de la différence atteint certaines limites pour d'autres humoristes. Il ne faudrait pas perdre de vue ce pléonasmisme que le Québec est avant tout québécois et qu'une trop grande tribune accordée à l'éloge de la différence pourrait desservir la fragile entente entre la population québécoise de souche et les immigrants. Roman Frayssinet illustre cette réserve quant à l'encensement de la différence en postulant que cette dernière est certes une force, mais qu'il ne faut pas pour autant se détacher du public. Il atteste :

Il faut pas se mettre en comparaison avec la culture du public, c'est-à-dire que j'essaye de beaucoup m'intégrer à la culture québécoise parce que je veux que les gens se reconnaissent dans ce que je dis. C'est ça mon but, je veux que les gens se reconnaissent dans mes mots, dans mes blagues, dans mes interrogations. Donc je peux apporter des interrogations grâce à la différence de culture mais je ne veux pas non plus que ce soit une critique, de placer une supériorité ou n'importe quoi. Je veux observer ce qui suscite une interrogation chez moi et le donner à un public qui sait exactement de quoi je parle parce qu'il le vit.

Roman Frayssinet aborde donc l'idée que la différence peut amener à une critique de la société d'accueil, voire à une hiérarchisation culturelle entre la pays d'origine et le pays d'émigration qui dans ce cas-ci est le Québec. Il analyse aussi que le public a besoin de se reconnaître dans l'humour, qui est lui-même très culturel. En effet, l'humour fait appel à des référents de la société à laquelle il appartient. Ainsi, si l'humoriste utilise des modèles qui n'existent pas dans la société, le public s'identifiera difficilement. Pire encore, si l'humoriste compare sans cesse la culture d'origine à la culture d'accueil, le public pourrait éventuellement se sentir lésé par

une confrontation excessive, qui pourrait sembler chauvine par le fait que l'humoriste parle autant de sa culture d'origine. Roman Frayssinet ajoute à ce propos :

Le rire a quelque chose de très culturel, si tu fais rire un peuple c'est que t'es déjà pas mal intégré à ce peuple-là je pense. T'as compris les ressorts de l'humour de cette culture. Il faut pas se mettre en opposition avec une culture pour la faire rire, il faut la comprendre et rentrer dedans.

De cette manière, la « reconnaissance active » dont parlait Bellavance plus haut s'avère non unilatérale. Elle supposerait d'être faite dans les deux sens, c'est-à-dire, des Québécois envers les immigrants et des immigrants envers les Québécois.

En quelques mots, la présentation de la culture d'origine par l'humoriste immigrant semble être une manière adéquate d'exposer la richesse qu'apporte la différence au sein de la société québécoise. Elle semble être fructueuse lorsqu'il s'agit d'humour car cette hétérogénéité est garante du rire lorsqu'elle est présentée au public. Ainsi, l'intégration des humoristes immigrants pourrait passer par le recensement des particularités liées à la culture d'origine, sauf qu'il faudrait que cela se fasse sans pour autant délaisser, voire amoindrir les particularités liées à la culture québécoise. C'est en cela que nous nous éloignerons légèrement du postulat d'Aguirre (1995) et de Bellavance (2003), pour avancer l'idée que l'intégration d'un artiste immigrant se fait mieux s'il présente aussi le caractère singulier de la société d'accueil, sans marteler cette dernière en insistant sur les différences qui existe avec la société d'accueil. Bellavance (2003) a dit : « la différence doit être maintenue, protégée, alimentée même » (p. 26), et nous ajouterons que l'altérité se fait entre deux parties. Ainsi, pour que la culture d'origine de l'humoriste soit « maintenue » et « protégée », il semblerait falloir « alimenter » la culture d'accueil en utilisant ses propres référents.

4.3.2 L'humoriste dit immigrant : un regard différent sur l'humour

Nous avons mis l'accent sur le fait que chaque humoriste, et dans notre cas, chaque humoriste immigrant, a sa propre personnalité, son propre processus artistique et son propre style d'humour. En outre, l'impact de l'immigration n'a pas eu le même effet sur chacun des humoristes participants à la recherche. Certains s'en servent comme un tremplin pour leurs sketches, tandis que d'autres semblent plus affectés par l'ampleur que la différence d'origine a pu avoir sur leur personnalité en tant qu'humoriste. Une chose est néanmoins sûre, le fait d'être immigrant leur a tous fait avoir un regard différent sur l'humour en soi.

Certains humoristes se servent en effet de leur expérience en tant qu'immigrant afin d'alimenter leurs sketches. Nous ferions ainsi plutôt référence au côté plaisant et à l'œil critique de l'humoriste immigrant, qui se sert de sa différence pour analyser autrement ce qui l'entoure. Nabila Ben Youssef dit à ce propos : « *C'est pour ça qu'on apporte autre chose quand on vient d'une autre culture, on voit les choses différemment, et c'est très enrichissant d'apporter ton opinion différente* ». Roman Frayssinet emboîte son propos et ajoute « *venir d'une autre culture, c'est un avantage. Puis ça apporte quelque chose de différent sur scène* ». En ce sens, il semblerait se former un consensus autour de l'idée qu'être porteur d'une autre culture permettrait d'apporter une vision atypique, qui bonifierait les sketches de par l'originalité du point de vue de l'humoriste. En effet, Nabila Ben Youssef illustre ce postulat avec l'exemple suivant :

J'ai un numéro sur la séduction. Et pour moi c'était la question, je comprends pas pourquoi les gars ici, ils draguent jamais, comment ça se fait, c'est pas normal, c'est pas parce qu'on est égaux qu'on va s'ignorer, ça n'a rien à voir. Chaque chose à sa place. On est égaux mais on se cherche, on se séduit l'un l'autre, chacun séduit à sa façon l'autre, et les gens quand ils écoutent ce numéro-là, ils viennent me dire après le show « merci Nabila et puis parles-en encore de ce sujet parce que nous on se demande comment ça se fait ».

Roman Frayssinet reste dans le même univers quand il affirme :

J'ai été bercé par d'autres choses, disons que je peux arriver dans un Jean Coutu et halluciner devant des choses. Un Québécois, je doute qu'il arrive dans un Jean Coutu et qu'il hallucine devant certaines choses, c'est plus difficile pour lui je pense.

Dans cette perspective, la différence, le fait de venir d'ailleurs, permet une confrontation avec la culture d'accueil qui alimente l'inspiration de l'humoriste quant à l'édification d'anecdotes pour ses sketches. Les exemples de Nabila Ben Youssef et de Roman Frayssinet ont le mérite d'illustrer le fait que les humoristes se basent sur des interrogations aussi simples que celles qui surgissent naturellement de leur vie quotidienne. Et le fait d'être immigrant octroie cette facilité à discerner des éléments comiques dans la vie de tous les jours.

Cependant, nous nous limitons ici au côté léger et amusant que l'humoriste immigrant exploite. Néanmoins, le fait d'être différent aux yeux du public peut aussi avoir un impact plus lourd sur la façon dont l'humoriste envisage l'humour et sa pratique professionnelle. Certains des humoristes interrogés ne clament pas leur sentiment de marginalisation au public, même s'ils n'en pensent pas moins. C'est ainsi qu'Adib Alkhalidey et Mehdi Bousaidan témoignent du fait qu'avoir une origine

étrangère a eu une incidence sur leur pratique professionnelle. Ils ne savent pas nécessairement comment décrire l'impact qu'a eu leur origine sur leur type d'humour, mais ils sont d'accord pour dire que cela influence leur manière de concevoir leur pratique artistique. Adib Alkhalidey raconte à ce sujet :

Je suis d'origine arabe dans un monde où il n'y a pas nécessairement beaucoup d'Arabes. Je pense vraiment que le regard des autres sur moi a eu un impact très grand dans la mesure où le fait que je suis Arabe et que je rentre quelque part où il y a que des Blancs, puis que tout le monde me regarde d'une façon, ils ont beau ne pas dire quelque chose, ils me regardent d'une façon qui fait en sorte que ça façonne la personnalité de quelqu'un. Ça modifie la personnalité de quelqu'un. La personne ne se sent jamais chez elle, ou la personne ne se sent jamais normale. Je ne me suis jamais senti normal.

L'humoriste semble expliquer que l'attitude de certains Québécois envers lui a façonné en partie son identité. Il explique ainsi que le rejet qu'il a perçu, voire éprouvé, l'a fait se sentir en dehors du groupe et l'a ainsi distancié des autres. Adib Alkhalidey ajoute :

Venir d'ailleurs ça a vraiment eu une incidence sur ma carrière et mon métier parce que je pense avoir développé une sensibilité qui fait qu'une blessure m'atteint beaucoup plus que quelqu'un de normal. Puis ça veut pas dire que c'est positif ce que je dis, c'est pas une force, c'est pas un talent que j'ai, c'est juste une composante de ma personnalité, une particularité de ma personnalité qui fait en sorte que de m'être senti... De ne pas m'être senti dans le groupe autant de fois, ça fait en sorte que je suis ce que je suis aujourd'hui, et ça fait en sorte que je fais le type d'humour que je fais aujourd'hui.

L'humoriste tend ici à confirmer le fait qu'être porteur d'une origine étrangère a fait en sorte qu'il développe un humour différent. Cependant, cette situation ne se base pas sur le fait qu'être porteur d'une autre origine permet de développer

inéluctablement un humour dissemblable à l'humour traditionnel québécois. Si Adib Alkhalidey ne s'était pas senti différent, il n'aurait sans doute pas eu cette manière d'appréhender l'humour autrement. Ce serait ainsi le regard d'autrui, et le manque d'empathie de ses concitoyens, qui aurait influencé, voire poussé l'humoriste à produire un humour atypique et propre à son vécu et à son expérience. Mehdi Bousaidan rejoint en quelque sorte le propos d'Adib Alkhalidey lorsqu'il dit :

Le fait que je suis issu de l'immigration, ça paraît dans mes textes, dans mes écrits, même quand je faisais des travaux au Cégep, les livres que je choisisais allaient bien avec ça. C'est une culture que j'ai mais que je connais pas beaucoup par rapport à la culture québécoise. Je connais beaucoup plus l'histoire du Québec que l'histoire de l'Algérie. J'essaye d'aller chercher le plus d'informations possibles sur ma culture. Fait que oui ça me rattrape énormément et ça va être comme ça toute ma vie.

Mehdi Bousaidan semble clairement entendre que même s'il connaît mieux la culture québécoise, il n'en reste pas moins qu'il veut mieux connaître sa culture, qui dans cette citation, réfère à sa culture algérienne. Il semble aussi dire que la culture d'origine de l'humoriste est inhérente à son identité et qu'en ce sens, il sera toujours rappelé au fait qu'il vient d'ailleurs.

Pour conclure, il semblerait que l'origine de l'humoriste influence de manière systématique la production de son humour. Même si tous les humoristes n'en parlent pas comme une expérience douloureuse à l'instar d'Adib Alkhalidey, il semblerait se former une entente autour de l'idée qu'un humoriste immigrant a un regard différent sur l'humour. En effet, même si ce regard est parfois juste une façon d'alimenter de manière plaisante le contenu comique de leurs sketches, il n'en reste pas moins qu'ils utilisent tous cette différence comme un moteur pour créer et développer un œil

critique sur la société québécoise. Nous ne nous prononçons pas quant au fait qu'être immigrant est une composante qui se retrouve à chaque étape de la création et de la production du comique, toutefois, nous pensons qu'être immigrant agit indéniablement sur la perception qu'ont les humoristes de leur pratique artistique et de la société québécoise.

4.3.3 L'incidence de l'origine de l'humoriste sur sa pratique

4.3.3.1 Le jugement identitaire de la société d'accueil : le concept de typification

Nous avons spécifié dans le cadre théorique, au point 2.2.4 intitulé « La notion de construction sociale », que l'individu appréhende le monde selon des cadres de référence qui lui ont été inculqués dès son enfance. Berger et Luckmann (1986) soutiennent à propos de l'idée de construction sociale que « la réalité de la vie quotidienne apparaît elle-même objectivée, c'est-à-dire constituée d'un ensemble ordonné d'objets qui ont été désignés comme tels avant même que j'apparaisse sur la scène » (p. 33). Nous avons alors soutenu à ce sujet, que ces cadres de référence, étant inculqués et non acquis de manière empirique, pouvaient aisément être orientés ou biaisés par les stéréotypes et les préjugés qui circulent dans la société à laquelle l'individu appartient. Ces stéréotypes et préjugés concernaient la façon dont chaque individu considère autrui. Berger et Luckmann (1986) expliquent à ce sujet :

Je sais que mon attitude naturelle envers ce monde correspond à l'attitude naturelle des autres, que ceux-ci comprennent également les objectivations, selon lesquelles ce monde est ordonné, qu'ils organisent également ce monde autour du « ici et maintenant » de *leur* existence à l'intérieur de ce monde et qu'ils ont des projets de travail en son sein. Je sais aussi, bien sûr, que les autres ont une perspective sur ce monde commun qui n'est pas identique à la mienne.

Mon « ici » est leur « là ». Mon « maintenant » ne correspond pas tout à fait au leur. Mes projets diffèrent des leurs et peuvent même entrer en conflit avec ceux-ci. Quoi qu'il en soit, je sais que je vis avec eux dans un monde commun (p. 37).

Nous avons alors abordé le fait que la différence pouvait être un problème notoire si elle n'était pas enseignée dès le plus jeune âge comme un élément constitutif de la vie quotidienne. Ce principe en question était d'ailleurs traité par Berger et Luckmann (1986) selon un principe de « schémas de typification » (p. 46) qui classerait les gens selon des critères douteux, qui tendrait à simplifier toute la complexité humaine.

Cette longue mise en contexte a pour objectif de démontrer que l'humoriste immigrant est tributaire de cette simplification identitaire et donc de cette catégorisation. Les humoristes interrogés semblent témoigner qu'ils ne sont pas toujours jugés en premier lieu sur la qualité de leur humour, mais plutôt sur leur appartenance culturelle. Adib Alkhalidey semble certifier cette hypothèse lorsqu'il raconte :

Je ne veux pas être Marocain, ou Irakien, ou Québécois, ou peu importe, ça m'emmerde ces choses-là, c'est juste une autre manière de diviser les gens, un autre truc. Donc au-delà d'être un garçon, parce que je suis un garçon, pas une fille, donc déjà là, deux groupes, et après ça, t'es un garçon arabe donc t'es pas... Donc une autre façon de nous diviser. Après ça, t'es un garçon arabe avec les cheveux frisés. On trouve toutes les manières de nous diviser puis ça m'emmerde.

Il s'accorde avec la théorie de Berger et Luckmann, énoncée ci-haut, et la reformule dans ses propres mots :

En fait en catégorisant les gens, tu les emprisonnes pour les simplifier. Au niveau de la personnalité de l'individu, tous ces concepts-là sont horribles, tu m'enfermes dans des idées préconçues qui ont été décidées par des imbéciles, puis qui ont été imposées par cette volonté d'être normal, de vouloir ressembler au groupe, d'être dans le groupe. C'est complètement absurde mais bon.

Cette catégorisation auquel Adib Alkhalidey fait référence aura tendance à exclure l'immigrant. Dans le cas de l'humoriste immigrant, il semblerait qu'il pourrait être soumis à cette réduction identitaire et pourrait être alors affilié à la production d'humour « folklorique ». Mehdi Bousaidan rejoint le propos d'Adib Alkhalidey lorsqu'il relate l'anecdote suivante :

J'ai fait un numéro où je jouais l'Allemand et je parle de l'Argentine. Y'a beaucoup d'Allemands qui sont allés se réfugier en Argentine, et donc c'est un numéro où je suis Allemand et je parle de l'Argentine et puis à la fin du numéro, y'a des gens qui sont venus me voir et qui m'ont dit « ah t'es le prochain Rachid Badouri ». Ça m'a fait un peu de peine parce que qu'est-ce qu'il faut que je fasse pour m'éloigner de mes origines maghrébines ? Là je me suis déguisé en allemand, je parle de l'Argentine et là vous venez me dire « ah t'es un bon Arabe ».

L'humoriste s'unit ainsi au propos d'Adib Alkhalidey en expliquant qu'en dépit de son travail pour s'éloigner de ses origines maghrébines, le public lui rappelle sans cesse qu'il est d'origine arabe. Il semblerait ainsi y avoir un verdict initial qui tendrait à catégoriser l'humoriste selon des critères d'abord purement physiques. Toutefois, nous tenons à nuancer nos propos. Même si nous penchons vers un axiome qui démontrerait que les humoristes immigrants peuvent être tributaires d'un jugement identitaire, qui les catégoriserait selon des attributs physiques, et qui aurait donc tendance à les réduire à une apparence physique, nous ne pensons pas pour autant que

ce jugement identitaire se fasse pour chaque humoriste immigrant et que cela le suivra tout au long de sa carrière professionnelle. Nous tendrions plutôt vers l'hypothèse selon laquelle il existe en effet une catégorisation et un jugement identitaire, tel qu'en témoignent Adib Alkhalidey et Mehdi Bousaidan, mais qu'il correspondrait surtout à la méconnaissance du public envers l'humoriste. En ce sens, l'accoutumance du public vis-à-vis de l'humoriste pourrait aider ce dernier à ne plus être catégorisé de manière aussi réductrice. Nous entendons par cette supposition que l'accointance régulière du public avec des humoristes immigrants, liée à une compréhension active de ce même public envers les enquêtés, et vice versa, pourrait permettre aux personnes, qui se trouvent hors du groupe des humoristes immigrants, de mieux discerner les réalités auxquelles ils font face. De cette manière, le jugement identitaire qui se manifeste la plupart du temps lors de la rencontre entre différents tiers, pourrait graduellement s'estomper afin de faire place à l'empathie, à la permissivité et à l'acceptation.

4.3.3.2 Réalité symbolique : la confrontation de l'individu à la différence et le devoir de légitimation

Nous avons expliqué dans l'introduction que les humoristes immigrants se retrouvent souvent victimes de la représentation de groupes minoritaires lors de leurs spectacles. Stora-Sandor (1984) attestait que l'humour est une « réponse spécifique aux tourments de se sentir différent, d'être toujours un Autre » (p. 328). En ce sens, les humoristes immigrants semblent devoir se justifier de leurs origines sur scène. Cette justification de leur passé en tant qu'immigrant n'émane pas toujours de la volonté de l'humoriste. En effet, elle semblerait plutôt dériver de la perception du public envers l'humoriste. Mehdi Bousaidan explique à ce propos :

C'est sûr que quand tu rentres sur scène, y'a plus personne qui sait t'es qui, le fait d'avoir un teint différent, des traits différents, c'est sûr que le public se fait son idée, ça prend trois secondes pour juger une personne à peu près, c'est sûr que j'échappe pas à mon physique, j'imagine qu'au premier regard le public me perçoit comme une ethnie qui vient parler de son pays ou de son expérience au Québec.

L'humoriste semble ainsi attester du fait qu'étant un humoriste immigrant, dont l'origine se perçoit physiquement, il est automatiquement jugé par le public comme un humoriste qui vient sur scène pour raconter des anecdotes « folkloriques » à propos de son vécu à l'étranger ou de ses expériences au Québec. Adib Alkhalidey tend à rejoindre le propos de Mehdi Bousaidan, en apportant cette précision quant au fait que ce devoir de justification n'émanerait pas de l'humoriste, mais proviendrait au contraire du désir du public d'en entendre parler. Il analyse à ce propos :

On m'a dit « fais-le, les gens ont envie d'entendre ça » et c'est toujours des Québécois qui me disaient ça, c'était jamais des Arabes qui me parlent du fait de parler des Arabes, c'est toujours des Québécois qui me disaient « parles-en, parles-en, on veut savoir ».

Les humoristes immigrants semblent, de cette manière, être dans une position problématique entre la perception qu'ils ont de leur intégration et de leur place dans la société québécoise, en comparaison à la vision qu'ont les Québécois de leur statut au sein de la province. Les humoristes immigrants tendraient à être freinés dans leur liberté de création artistique, se retrouvant ainsi à devoir consacrer une partie de leur spectacle à s'acquitter de la tâche de légitimation à propos de leurs origines. Nonobstant cela, certains des humoristes interrogés attestent du fait que ce devoir de justification devient non pertinent pour le public, qui semble selon eux, avoir déjà entendu maintes fois le même discours de la part des humoristes ayant des

appartenances culturelles autres que québécoises. En effet, Adib Alkhalidey ajoute à ce propos :

C'est le monde qui veut en entendre parler, mais maintenant ça marche même plus, y'a plein de nouveaux humoristes issus de milieux multi-ethniques si on veut, ils essayent puis là les gens sont tannés, c'est pas juste moi qui est tanné, ce sont les gens qui sont tannés⁷.

Bruno Ly joint Adib Alkhalidey et explique de son côté :

Je trouve que ça a été déjà assez fait par les humoristes de minorités visibles et je trouve qu'on a beaucoup plus à offrir parce qu'avant d'être Noir, avant d'être Arabe, t'es d'abord une personne. Et les idées que tu véhicules ne doivent pas être juste reflétées par ton parcours culturel mais plutôt par le parcours de ta personne à toi. Et je trouve que c'est limité de se rasseoir juste sur ce que tu faisais dans ton pays ou comment c'était dans ton pays, surtout quand tu viens ici, les gens c'est bon pendant dix minutes ils vont te prendre mais pas pendant une heure. [...] Je veux pas me cacher derrière la carte raciale, c'est-à-dire les blagues stéréotypées, les sujets... J'ai pas d'exemple qui me vient maintenant mais ça a été fait plusieurs fois, puis en 2013 je trouve que les gens ils sont prêts à passer à autre chose.

En ce sens, Adib Alkhalidey et Bruno Ly sembleraient suggérer que d'après eux, le public québécois aurait déjà été assez mis au fait quand à la diversité culturelle au Québec et qu'il n'y aurait donc plus d'intérêt à aller dans ce sens en tant

⁷ Adib Alkhalidey a modifié son discours depuis notre entretien. À la suite de la publication d'une vidéo sur facebook où il s'est enroulé une serviette autour de la tête en affirmant que c'est pour maintenir sa chevelure en sortant de la douche, l'humoriste explique « il y a des gens qui m'ont écrit sur Internet pour me dire que j'étais un invité au Québec ». Lors d'une entrevue avec Sandra Godin dans Le Journal de Québec, l'humoriste ajoute : « je me disais que je n'avais pas besoin de parler de mes origines, car je vois le monde d'un côté très naïf, en me disant que c'est beau et que les gens s'aiment. Mais j'ai réalisé que c'était important de continuer de rire de ça. Rire est la meilleure arme pour détendre l'atmosphère ». (Entretien réalisé le 21 octobre 2013). Source : <http://www.journaldequebec.com/2013/10/21/adib-alkhalidey-victime-de-racisme>

qu'humoriste. Ce point de vue pourrait sembler légèrement biaisé sachant qu'Adib Alkhalidey affirmait qu'il souhaiterait parler de ses origines sur scène mais qu'il n'avait pas encore trouvé les bonnes méthodes pour le faire comme il le désirait. Néanmoins, si nous nous basons exclusivement sur les propos ci-haut, les deux humoristes tendraient à juger que la légitimation de ses origines sur scène est une recette éculée qui, premièrement, ramènerait le public à des numéros qui ont déjà été faits et refaits, et deuxièmement, qui enfermerait l'humoriste dans cette propension à n'être qu'un immigrant qui joue cette dite « carte raciale » pour faire rire. Mehdi Bousaidan et Nabila Ben Youssef semblent avoir un avis différent. En effet, selon eux, cette justification de ses origines semblerait pertinente lors de représentations devant un public averti. La justification de ses origines ne serait plus perçue comme un devoir, mais plutôt comme un numéro comme un autre, s'il était présenté devant un public informé, qui connaît l'humoriste. Nabila Ben Youssef illustre ce propos :

J'ai besoin d'un public ouvert d'esprit parce que je suis différente, je viens d'ailleurs, je viens d'une autre culture, donc j'ai besoin de gens très très ouverts d'esprit qui vont m'écouter. Donc je peux pas devenir une Martin Matte, je ne serai jamais une Lise Dion, très très populaire, parce qu'il y a des racistes partout. Les racistes ne vont pas venir me voir. Les gens qui n'aiment pas les Arabes ne vont pas venir voir mes shows.

Mehdi Bousaidan rejoint Nabila Ben Youssef et explique :

Quand je vais pouvoir être seul sur scène sans personne pour me faire chier, que les gens qui sont dans la salle auront payé pas parce qu'ils voulaient voir tel ou tel, où qu'ils sont là par hasard. Donc là je pense que dans mon premier *show* c'est là où je vais pouvoir parler franchement aux gens, puis pas dire je suis moitié Québécois, moitié Algérien, ça c'est vraiment juste pour la *joke*,

j'adore la *joke*, mais c'est ça, je pense que mon *background* d'immigrant va plus paraître dans mon *one man show*.

Ainsi, même si le constat semble pessimiste au sens où ces humoristes savent qu'ils ne rejoindront pas un auditoire très large, il paraîtrait judicieux d'aborder le thème de ses origines pour l'humoriste lorsque la situation s'y prête. En ce sens, il relèverait éventuellement plus de l'adéquation du public envers l'humoriste que de l'adaptation de l'humoriste au public. En outre, il dépendrait peut-être de l'ambition de l'humoriste immigrant en tant que tel, au sens où il aurait à faire un choix de carrière quant au fait de plaire pour rejoindre le grand public, en satisfaisant les attentes de ce dernier, ou de rester entier quant au choix des thèmes de ses sketches, quitte à séduire un public plus réduit.

En quelques mots, il semble inéluctable que l'humoriste immigrant soit rappelé par le public à correspondre à ses origines. Cependant, cette manière de gérer la différence par l'humoriste lors de ses spectacles relèverait de deux méthodes selon les témoignages qui viennent d'être exposés ci-haut. D'un côté, nous retrouvons les propos d'Adib Alkhalidey et de Bruno Ly, qui tendraient à considérer que le public québécois a déjà assez entendu parler des origines culturelles de certains humoristes. Cette justification que l'humoriste immigrant ferait de ses origines serait donc excessive et superflue. D'autant plus que les humoristes eux-mêmes ne souhaitent pas jouer cette « carte raciale » dont ils parlent pour alimenter leurs numéros. D'un autre côté, Mehdi Bousaidan et Nabila Ben Youssef semblent certifier que cette justification est inhérente au profil du public, qui serait supposé être choisi et ouvert d'esprit, afin de mieux accepter et comprendre les humoristes en tant que tels. Ces deux manières de visualiser le devoir de justification prouvent néanmoins que la question n'est pas réglée. En effet, cette dualité de perception entre les humoristes

semble affirmer que cette différence, n'est pas encore totalement apprivoisée, ni totalement acceptée, ni par l'humoriste, ni par le public.

4.4 Humour, environnement social et atout artistique

4.4.1 L'humour et ses valeurs sociales

Nous avons pu observer, lorsque les humoristes interrogés parlaient de la vision de leur pratique professionnelle et de la représentation qu'ils avaient de l'humour dans la société québécoise, qu'ils accordaient une place importante à la dimension sociale de leur métier. Nous allons ainsi revenir dans cette partie sur la place que les humoristes immigrants octroient au volet social lors de leur pratique artistique. Adib Alkhalidey, Roman Frayssinet et Mehdi Bousaidan se mettent d'accord pour dire, qu'en effet, l'humour a un rôle social et qu'il est un moyen de véhiculer des messages qui toucheront au collectif. Roman Frayssinet atteste en ce sens :

Je pense que ça a une grande part de social l'humour, parce que ça réunit les gens. Ça rassemble et c'est basé sur des faits que tout le monde vit. Toutes les blagues sont, à un degré différent c'est clair, mais toutes les blagues sont sociales. Quand tu fais une blague sur le prix des citrons, ça a quelque chose de spécial aussi, c'est quelque chose que tout le monde va voir, va vivre, c'est l'épicerie, c'est faire ses courses, manger, travailler, etc. Tout est social.

De la manière dont l'explique Roman Frayssinet, chaque sujet, aussi banal qu'il puisse être, révèle une dimension sociale au sens où il touche un vecteur collectif, qui concerne chaque individu dans la société. Le caractère social ne semblerait donc pas viser des grandes théories, des idéaux ou des aspirations politiques, mais bien le quotidien, le tangible, la vie ordinaire qui rapproche le public autour de sujets et

d'intérêts communs. Adib Alkhalidey emboîte ses idées aux propos de Roman Frayssinet en disant :

Peu importe ce que je fais, ça touche les autres. Ou peu importe ce que je fais, ça peut avoir une incidence sur la vie des autres, donc pour moi tout est social. Chaque œuvre d'art, ou chaque pièce, chaque chanson, pièce de théâtre, spectacle que tu vois, c'est une empreinte sur ton époque, c'est vraiment ça, c'est quelque chose qui est né de ton époque donc c'est le *fun* de constater qu'à telle époque, à tel moment, tout un groupe de personnes a décidé de se rassembler et de créer un *show* et puis c'est ça que ça a donné, donc y'a un côté social là-dedans, s'ils parlent que de sexe, et bah il y a quelque chose à découvrir dans la société à cette époque-là.

Il semble clair qu'Adib Alkhalidey rejoint les propos de Roman Frayssinet au sens où le social semble toucher chaque sphère, chaque recoin des thèmes qui sont abordés dans l'art, et que ces thèmes en question, relatent de sujets qui touchent chaque citoyen d'une société. Mehdi Bousaidan ajoute une nuance aux propos des deux humoristes cités ci-haut, en attestant que le côté social est un des rôles de l'humour et qu'il faut s'en servir. Il explique :

Surtout au Québec, il y a beaucoup de consommation d'humour, profite-en, avoir une tribune et ne pas véhiculer rien de concret ou d'important, je trouve que c'est rater un peu le deuxième degré, le premier étant de faire rire les gens, mais t'as pas atteint le point B. [...] Pour moi l'aspect social c'est vraiment de nourrir les gens et puis y'a beaucoup de gens qui ne lisent pas les journaux, qui font leurs trucs et qui ne s'intéressent à rien, peut-être aller chercher les gens qui ne s'intéressent pas à grand chose et puis de leur donner la chance de s'intéresser à un truc.

Selon lui, il relève donc du devoir de l'humoriste que de faire réfléchir le public sur certains sujets sociaux. Il va même plus loin en certifiant que l'humoriste peut aussi avoir comme rôle de donner des sujets d'intérêt au public. L'humoriste pourrait en ce sens revêtir le rôle de conférencier, en inculquant au public certaines notions et en lui donnant de la matière à réfléchir. Adib Alkhalidey y voit néanmoins une limite. Selon lui, l'humoriste n'a pas à s'ériger en moralisateur et ce n'est pas son rôle d'enseigner au public les valeurs auxquelles il doit croire et adhérer :

Tu n'as pas à réclamer de la part d'un artiste de faire ce que tu as envie d'entendre. De toute façon, je convaincras personne en cinq minutes de donner de l'argent à Québec Solidaire. Moi je fais mes affaires, je pense que chaque personne doit s'occuper d'elle-même, puis j'aime pas être moralisateur, j'aime pas dire aux gens quoi faire. Mes actions sociales et engagées sont vraiment dirigées vers mon comportement, qu'est-ce que moi je peux faire, quelle est la répercussion sur les autres et puis j'essaye de faire un calcul de plaisir là-dedans, de savoir ce qui est le plus *fun* à faire.

Ainsi, l'édification d'attributs sociaux aux numéros des humoristes semblerait être acceptable tant que l'humoriste ne se dresse pas en tant que moralisateur. Toutefois, tous les humoristes dont les témoignages ont été cités ci-haut sont d'accord pour dire que l'humour et ses valeurs sociales sont indissociables. Elles se retrouvent à chaque étape du sketch, comme elles se retrouvent à chaque moment du quotidien. L'humour, tel que nous l'avons abordé, semble s'être vidé de ses valeurs d'engagement politique, mais demeure une discipline où le social se retrouve car elle touche le quotidien de chaque individu au sein de la société.

4.4.2 Humour, société et place privilégiée

4.4.2.1 Industrie de l'humour : quelle place pour quel humoriste ?

Comme nous l'avions mentionné, le Québec abrite des humoristes issus des communautés culturelles qui ont su s'imposer sur la scène artistique québécoise depuis les années 2000 tels qu'Anthony Kavanagh, Rachid Badouri et Sugar Sammy. Les humoristes à l'étude dans notre recherche forment un nouveau phénomène, étant donné qu'il n'y a pas encore eu d'humoristes connus au Québec qui proviennent de l'immigration⁸. Nous avons aussi précisé que certains de ces humoristes avaient atteint une belle tribune à la fin des années 2000, comme Nabila Ben Youssef, Eddy King et Boucar Diouf. Toutefois, étant encore un phénomène inédit, la place de ces humoristes immigrants reste à préciser. Certains de ces humoristes ont une place claire et définie. Même si certains des humoristes enquêtés ne rejoignent pas le grand public pour la majorité, ils vivent de leur profession à l'instar de Nabila Ben Youssef qui précise : « Je fais ce métier à temps plein, je ne peux pas me considérer autre chose. Ça fait dix ans que je fais ce métier là à temps plein et je vis de ce métier là depuis dix ans ». Il n'y a donc pas de confusion à avoir de ce côté là. Cependant, pour d'autres humoristes de notre corpus, il demeure plus ardu de se définir comme humoriste en tant que tel. Étant de la relève pour la plupart, leur place au sein de l'industrie de l'humour reste incertaine même s'ils sont souvent en représentation. Bruno Ly explique qu'il se sent encore un peu trop jeune dans le milieu de l'humour pour savoir quelle place il occupe :

Je pense que mes collègues me respectent et apprécient mon travail, maintenant c'est à moi de plus travailler pour être encore plus rejoignable par le grand public, pour que plus de monde découvre le travail que je fais. [...] À Montréal, dans le circuit des bars, je pense que je l'ai ma place, mais t'es pas

⁸ Excepté concernant le cas de Michel Mpambara, qui a dû toutefois quitter la scène humoristique québécoise lorsqu'il a été révélé publiquement en 2005 que l'humoriste souffrait de troubles bipolaires.

humoriste juste pour trainer dans les bars, éventuellement tu veux faire des salles, rejoindre le plus de monde possible.

Il est est de même pour Roman Frayssinet qui se considère au commencement de la relève :

J'ai de la chance parce que j'ai commencé à jouer dans pas mal d'endroits. Le festival Zoofest à tendance à me dire... C'est un bon indicateur, si t'as fait Zoofest, t'es considéré comme un humoriste de la relève. Et puis je vais rentrer à l'École nationale de l'humour donc ça te donne du poids, t'es considéré comme la relève.

Ainsi, il semblerait que certains des humoristes interrogés se situent dans cette position névralgique où ils font de la scène, ont un public d'habituels, mais ne rejoignent pas encore le grand public. À l'exception d'Adib Alkhalidey qui commence à se faire une place de choix parmi les humoristes de renom. Son premier *one-man show*, intitulé « Je T'aime », mis en scène par Martin Matte et qui débutera cet automne, lui garantit de rejoindre un vaste public et de côtoyer les humoristes québécois les plus en vogue en ce moment. Néanmoins, il semblerait que les humoristes immigrants aient encore beaucoup de chemin à faire avant d'atteindre la notoriété des humoristes québécois et de certains autres qui sont issus des communautés culturelles. Le phénomène étudié étant encore très récent, il est délicat de pouvoir situer précisément la place de ces humoristes immigrants. Ce phénomène serait à étudier afin d'analyser comment ces humoristes ont évolué depuis, ainsi que dans l'objectif d'examiner si le phénomène s'est intensifié et quelles en sont les répercussions.

4.4.2.2 L'humour, un art qui se prête mieux à la consommation culturelle

Nous avons vu lors de l'introduction que Montréal jouissait d'une situation artistique excentrique mais surtout excentrée par rapport aux marchés européens et américains qui rendait difficile l'existence en tant qu'artiste, faute d'une reconnaissance autant économique que symbolique (Bellavance, 2003, p. 30). En ce sens, la situation artistique montréalaise semble être plus limitée quant à la possibilité de diffusion des œuvres artistiques que pour le reste de l'Amérique du Nord. En outre, nous avons vu dans le premier chapitre que les infrastructures et les ressources allouées aux artistes et le soutien à la production n'étaient pas égales selon le domaine artistique. C'est pour cette raison que nous souhaitons revenir sur la place qu'occupe l'humour au sein de la société québécoise. En effet, il semblerait que cette discipline artistique occupe une place de choix quant à la consommation culturelle qui s'en fait. Cette place de choix est d'autant plus importante qu'elle semblerait attribuer un meilleur espace pour les artistes immigrants afin de se faire entendre, de se faire reconnaître et d'acquérir une position légitime en tant qu'artiste au sein de la société québécoise.

Les humoristes interrogés sont unanimes quant à la place qu'occupe l'humour au Québec et sur la manière dont cette discipline les aide à s'intégrer à la société québécoise. Mehdi Bousaidan explique : « Au Québec, l'humour c'est ce qui permet à des relations de se créer vraiment facilement. Ici, si tu rentres dans une conversation avec une blague, les gens vont tout de suite avoir un aspect favorable par rapport à ta personne ». Bruno Ly joint le propos de Mehdi Bousaidan et le développe à l'échelle des humoristes :

Les Québécois ils aiment rire. Je pense que socialement, ils respectent les humoristes ici, ils ont un grand respect pour les humoristes, juste après les joueurs de hockey ! Dans un certain sens, on partage quelque chose ensemble parce que j'ai le privilège de représenter ce qu'ils admirent le plus. [...] Faut

comprendre qu'au Québec, y'a pas beaucoup d'argent pour faire des films à chaque année donc les longs métrages, ils en produisent pas autant qu'aux États-Unis ou même en France, donc la scène reste un moyen de divertissement qui est accessible tant pour le public que pour les producteurs parce que c'est beaucoup moins cher de produire des spectacles que de faire des films ou des émissions. Donc ça reste très convoité. L'humour est un bon pont entre l'étranger et le Québécois de souche.

Bruno Ly aborde un point central concernant la place de l'humour au Québec. En effet, l'humoriste explique que l'humour est une discipline qui financièrement, reste la plus abordable au Québec. De cette manière, l'humoriste, de manière générale, est plus facilement enclin à se faire une place dans le domaine des arts et à se faire apprécier par le public québécois qui semble, selon les dires de Bruno Ly, être très friand d'humour. Nabila Ben Youssef emboîte les propos de Bruno Ly et certifie :

C'est le seul pays qui a une École de l'humour. C'est le premier et le seul qui a créé une École de l'humour, c'est une référence le Québec dans l'humour, les Français, les Européens, ils apprennent des Québécois, ils viennent apprendre des Québécois. À mon avis, les Québécois, c'est des professionnels de l'humour, ils le maîtrisent, techniquement, ils le maîtrisent parfaitement. Il manque juste la profondeur !

Nabila Ben Youssef ajoute ainsi cette nuance concernant l'humour au Québec et qui réside sur le fait qu'il existe l'École nationale de l'humour, qui octroie une place privilégiée à l'humour au sein de la société québécoise. Roman Frayssinet termine en expliquant :

À Montréal et au Québec, la culture de l'humour est formidable. Les gens vont souvent voir de l'humour, y'a l'École nationale de l'humour, c'est génial, y'a une école dédiée à l'humour, je trouve ça formidable. Puis les gens vont souvent voir de l'humour, ils s'intéressent aux humoristes, ils aiment rire, oui

les gens aiment les humoristes ici, y'a une grande culture de l'humour, tout le monde aime rire à Montréal, c'est terrifiant ! Les gens sont particulièrement drôles et ouverts à Montréal, tout le monde est drôle, même les chauffeurs de bus sont drôles !

En quelques mots, les humoristes interrogés semblent former un consensus autour de l'idée que l'humour jouit d'une place privilégiée au sein de la société québécoise. De par le fait qu'il existe une École nationale de l'humour, et que le budget semble être réduit au niveau du cinéma, l'humour connaît des jours florissants à Montréal et au Québec. En ce sens, il semblerait que cette discipline soit la mieux adaptée pour qu'un artiste immigrant puisse s'intégrer plus facilement au sein de la société québécoise.

4.5 Conclusion

4.5.1 Retour sur la question de recherche

La présentation de nos résultats et son analyse visait à dégager plusieurs constats et nouveaux aspects afin d'éclairer la question de recherche. Nous avons opté pour un terrain de recherche réduit qui visait à s'intéresser aux particularités de chaque humoriste interrogé. Ainsi, notre analyse ne pouvait pas permettre de faire des généralisations trop poussées sachant que nous tenions à nous baser sur l'exemplarité de chaque cas. Notre approche compréhensive n'avait donc pas la prétention de pouvoir généraliser la situation des humoristes immigrants. Nous avons remis sans cesse en question nos axiomes, au point de revoir la légitimité de l'intitulé de notre question de recherche en s'attardant sur l'expression d' « humoriste immigrant ». Cela étant dit, l'analyse nous a permis, en nous intéressant au vécu de chaque humoriste interrogé, de pouvoir déceler des congruences dans le discours de ces

derniers. Nous avons pu mettre en lien certains des discours qu'émettaient les humoristes immigrants afin de dégager des pistes de réflexion concernant notre question de recherche.

Ainsi, nous avons pu voir que les humoristes, de manière générale, jouissaient d'une situation privilégiée au sens où l'humour est une des disciplines les plus appréciées et les plus respectées au Québec. L'humour est présent partout autour de nous, dans les festivals, les galas, les spectacles, les bars, les médias, le quotidien. De plus, nous avons vu que l'humour est une industrie florissante qui fait vivre la province en façonnant une culture du rire. Il semble donc que l'humour est la discipline qui serait la plus adaptée pour qu'un artiste immigrant puisse percer et réussir son intégration. En effet, l'humour semble être le moyen de communication idoine pour toucher les Québécois, de par son côté populaire et facilement assimilable. Toutefois, le sujet concernant les humoristes immigrants est encore peu développé et il est délicat de définir de manière intelligible la situation qu'ils occupent et l'influence qu'ils ont sur la société québécoise. Néanmoins, pour en revenir à l'intitulé de notre question de recherche, nous pouvons distinguer quelques éléments de réponse.

4.5.2 L'humoriste immigrant et sa pratique artistique

Nous avons pu constater que l'humour se répercute de diverses manières sur l'humoriste immigrant. Tout d'abord, tous les humoristes interrogés se sont mis d'accord pour arguer de la dimension obsessionnelle de ce métier qui avait tendance à les enfermer dans une sorte d'égoïsme et de solitude lors la de création. Cette pratique semble être indissociable de leur quotidien, au point de ne pas pouvoir se déconnecter du processus de création qui semble fonctionner chez eux en continu. En outre, leur pratique artistique tend à agir telle une introspection permanente, entre ce qu'ils

vivent et ce qu'ils ressentent. Les humoristes interrogés avouent se baser exclusivement sur leur vécu afin d'alimenter le contenu de leurs sketches, tels les acteurs principaux de leur propre scénario. Ils se présentent au centre du comique et deviennent dépendants de leurs expériences afin de pouvoir continuer à exercer leur métier. Le fait d'être immigrant semble jouer un rôle décisif quant au regard qu'ils portent sur la société québécoise. En effet, le fait de venir d'ailleurs permettrait de développer une acuité plus aigüe dans la manière de percevoir les particularités de la société québécoise. En ce sens, l'origine de l'humoriste influencerait de manière systématique l'humour de ces artistes immigrants, au point de développer un œil critique sur les mœurs en vigueur dans la province. Pour certains, la production humoristique s'apparenterait à une voie de transition vers un cheminement social qui leur permettrait de se détacher de l'étiquette d'immigrant. Cependant, ce détachement semble résulter de l'acquisition d'une certaine maturité professionnelle qui ne semble pas encore être établie pour les humoristes en question. En quelques mots, la pratique de l'humour semble être considérée selon les humoristes interrogés comme le médium le plus adapté afin d'atteindre la population québécoise, de se faire entendre et de légitimer leurs places en tant qu'acteurs sociaux. L'humour s'illustrerait telle une tribune permettant une reconnaissance active de la part de la société d'accueil.

4.5.3 L'articulation de la pratique artistique des humoristes immigrants à leur environnement social

La place des humoristes immigrants au sein de leur environnement social semble plus complexe à aborder. Tout d'abord, parce qu'ils représentent un groupe trop peu nombreux pour pouvoir émettre à l'heure actuelle une quelconque généralisation qui serait prématurée, ensuite parce que la problématique n'a été abordé que du côté des

humoristes en laissant de côté le point de vue du public québécois. Cependant, nous allons tenter de dégager plusieurs faits saillants qui semblent émerger de l'analyse.

En premier lieu, il semblerait selon les enquêtés qu'il existe un jugement identitaire de la part du public québécois envers l'humoriste immigrant. De plus, le public en question est à l'origine de la justification que l'humoriste immigrant doit faire de ses origines sur scène, curieux d'en apprendre plus sur les différences qu'il considère notoires entre lui et l'humoriste. Cette thèse est à nuancer, considérant le fait que certains humoristes interrogés jugent que le public québécois a déjà trop entendu ce genre de discours justificatif, devenant ainsi redondant et excessif. Toutefois, la question reste entière, quant au fait de savoir si l'humoriste devrait, ou ne devrait pas, aborder ses origines sur scène, sachant qu'il existera toujours une dualité entre la perception qu'a l'artiste de son intégration en tant qu'acteur social et celle du public envers la place de l'humoriste immigrant au sein de la société québécoise. La « solution » résiderait dans le fait d'avoir un public averti, qui connaît l'humoriste et qui ne se base pas sur l'origine de ce dernier pour évaluer sa performance artistique. En outre, le fait d'être porteur d'une double culture dans le domaine de l'humour semblerait constituer une manière alternative d'exposer l'altérité dans la société québécoise. La différence serait alors garante du rire, tout en prenant des précautions en tant qu'humoriste afin de ne pas amoindrir les particularités propres à la société québécoise. Pour finir, les humoristes immigrants « enquêtés » semblent se dissocier des certaines thèses sur la dépolitisation du discours des humoristes et sur la perte de valeurs sociales dans le contenu de leurs sketches (Aird, 2004). En effet, il semblerait que les enquêtés soient attachés à donner une portée sociale à leur humour sans pour autant s'ériger en tant que moralisateurs. L'humour aurait, selon eux, deux vocations : celle de faire rire et celle de faire réfléchir. Ainsi, l'humour ne tendrait pas à se vider de ses valeurs sociales et permettrait, au contraire, de développer un raisonnement

afin que le public ouvre les yeux sur certains dysfonctionnements dans la société. L'humour se présenterait comme un outil de communication multifonctionnel qui permettrait un éveil des consciences, en divulguant une certaine représentation de la société, tout en dénonçant de manière déguisée les problèmes dont les humoristes sont témoins. En ce sens, les humoristes immigrants seraient éventuellement plus concernés par les enjeux sociaux et politiques de la société québécoise, en comparaison à certains humoristes québécois qui sembleraient développer un humour moins engagé. Malheureusement, la place des humoristes immigrants au sein de la société québécoise reste marginale, sachant qu'ils font partie pour la grande majorité de la relève de l'humour, ce qui ne leur permet pas d'avoir encore accès au grand public, et donc à une plus grande tribune, certains humoristes québécois.

CONCLUSION

Préoccupation de départ et état des lieux

Notre mémoire a pour préoccupation de départ de s'intéresser à la condition des humoristes immigrants au sein de la société québécoise. Après avoir fait un état des lieux de la situation immigrante au Québec, résultant du malaise qui peut être éprouvé en raison de la question identitaire québécoise qui reste entière, nous nous sommes penchée sur la politique de diversité culturelle au Québec. Nous avons ainsi pu remarquer que la province, et en particulier la ville de Montréal, s'est engagée dans la voie de l'interculturalisme avec un volet axé sur la convergence linguistique des nouveaux arrivants vers le français. Outre ce phénomène d'immigration et de politiques culturelles, nous avons centré notre propos sur la situation de l'art et de la culture à Montréal et au Québec. Nous avons ainsi pu constater que la province du Québec est celle qui alloue le plus de ressources financières pour l'art en comparaison au reste du Canada. Nous avons aussi mis en exergue le fait que Montréal est une métropole culturelle avec de nombreuses infrastructures, permettant aux artistes d'avoir un espace de création sans cesse grandissant. Cependant, nous en sommes arrivée au constat que le domaine des arts n'est pas équivalent selon les disciplines artistiques quant au niveau de popularité auprès du public. Nous avons pu remarquer que le cinéma et les arts de la scène se prêtent mieux à la consommation culturelle, en comparaison à des domaines tels que la peinture ou l'écriture. Nous avons aussi abordé la situation des artistes immigrants qui retrouvent souvent leur œuvres soumises à cette étiquette de production immigrante, voire folklorique. Ils souffrent de devoir adjoindre à leur processus de création artistique, toute l'appropriation

économique, et surtout symbolique de la société d'accueil, propre au parcours de chaque immigrant, qui rend d'autant plus laborieux l'accès au monde de l'art. Tout ce processus d'apprentissage et d'adaptation a pour résultat d'entraver la diffusion des œuvres de ces artistes immigrants. Nous avons alors réalisé lors dans la revue de littérature, que celle-ci se base sur la situation des artistes immigrants dans les domaines du cinéma, du théâtre, de la peinture et de l'écriture. L'impasse a été faite sur le domaine de l'humour. Nous avons ainsi décidé d'explorer cette discipline afin d'y trouver une trace de la production artistique immigrante. Nous n'en avons trouvé aucune, tandis que nous constatons sur le terrain qu'il y avait de plus en plus d'artistes immigrants dans le domaine de l'humour. Nous nous sommes ainsi rendue compte que ce phénomène, consistant à avoir une représentation croissante d'immigrants dans le domaine de l'humour, était un phénomène inédit qui ne datait que de quelques années au Québec. Pourtant, ce phénomène en question ne semble pas si insolite du fait qu'il y ait des humoristes issus des communautés culturelles ayant fait carrière au Québec, tels qu'Anthony Kavanagh, Rachid Badouri et Sugar Sammy. Ceci dit, le fait qu'il soit question d'humoristes immigrants et non issus des communautés culturelles en place a rendu l'intérêt de la recherche d'autant plus pertinent que le phénomène est inexploré. Cette découverte nous a ainsi incitée à examiner la situation plus en détail afin de comprendre comment les humoristes immigrants articulaient leur pratique artistique à leur environnement social. À première vue, les humoristes interrogés semblent s'inspirer de leur environnement social afin d'alimenter leur pratique artistique. Ces deux notions paraissent étroitement liées aux yeux des humoristes enquêtés qui semblent se servir de l'humour, en second lieu, comme une manière de toucher la population québécoise et de trouver leur place en tant qu'acteur social au sein de la société montréalaise et québécoise.

Démarche méthodologique

Concernant la méthodologie, notre problématique nécessitait une recherche qualitative qui se baserait, en premier lieu, sur une revue de littérature. Cette dernière nous a permis d'élaborer un cadre théorique qui aborde des concepts gravitant autour de la question de recherche, tels que le processus d'intégration (mis en parallèle par la suite avec l'intégration des artistes immigrants), le modèle d'interculturalisme, le principe de construction sociale, le parallèle entre identité collective et artistes immigrants et toute la dimension englobant l'humour au Québec. Faute de l'existence d'une littérature étoffée sur le sujet, nous avons décidé de recourir à une collecte de données primaires. Nous nous sommes penchée sur l'exemplarité de chaque cas en suivant une approche compréhensive, qui a pour intention d'explorer le vécu et les expériences de chaque humoriste interrogé. Il a été convenu que notre terrain de recherche consisterait à mener des entrevues auprès de cinq humoristes. Nous avons entrepris de faire deux entrevues semi-dirigées afin de faire une couverture exhaustive de toutes les dimensions pour chaque enquêté. Nous avons ainsi pu revenir lors de la seconde entrevue sur des éléments qui avaient été abordés, mais non précisés, lors de la première entrevue. Nous avons ensuite retranscrit mot à mot chaque entrevue afin d'analyser en profondeur certaines dimensions récurrentes.

Résultats les plus saillants

Nous avons pu observer que l'humour rendait l'artiste obsessionnel quant à la création et à l'exercice de sa pratique, comme dans beaucoup d'autres domaines artistiques. L'humour a des répercussions lourdes sur la vie personnelle des humoristes qui semblent souvent se définir comme des individus solitaires et égoïstes en raison de tout ce cheminement créatif auquel ils doivent faire face. Cette création

s'inspire de leur vie quotidienne, les érigeant ainsi en tant qu'acteurs principaux de leurs sketches. Les humoristes immigrants expliquent que le fait de venir d'ailleurs leur permet de développer un regard critique sur la société québécoise, et que leur origine semble influencer de manière systématique leur humour même s'ils ne savent pas forcément mettre des mots sur cette emprise. Certains des humoristes interrogés, tels qu'Adib Alkhalidey et Mehdi Bousaidan s'accordent pour dire qu'à travers leurs sketches se dessinerait une voie de transition afin de passer du sujet-immigrant à l'acteur social, même si ce passage supposerait une maturité artistique de la part de l'humoriste. En outre, ce désir, parfois inconscient, de vouloir s'affranchir des représentations symboliques de l'immigrant, s'expliquerait par le fait que le public québécois a une certaine méconnaissance de l'humoriste et se permette de le juger sur d'autres critères que le contenu de ses sketches. En ce sens, le public, curieux d'en savoir davantage sur les spécificités de l'humoriste immigrant, serait l'élément déclencheur qui pousserait l'humoriste à se justifier de ses origines sur scène. Cette hypothèse demeure épineuse en raison de la dichotomie qui subsiste entre la manière dont l'humoriste immigrant considère sa place dans la société québécoise et la perception que le public québécois a de lui. Tout malentendu entre le public et l'humoriste, à propos de la différence de culture que pourrait sembler suggérer l'artiste immigrant, pourrait ainsi se régler par un apprentissage et une meilleure compréhension de cet humoriste immigrant par le public. D'autant plus que les humoristes interrogés forment un consensus autour de l'idée que la différence est garante du rire et que le contenu de leur humour permet aussi de faire réfléchir le public. En effet, ils sont unanimes quant au fait qu'ils ont pour intention de partager des connaissances lors de leurs spectacles, afin d'éveiller les consciences sur certains dysfonctionnements qui existent dans la société québécoise. L'humoriste immigrant tend à vouloir ouvrir les yeux du public sur certains maux sociaux, sans pour autant agir comme un moralisateur. Selon les humoristes immigrants enquêtés, l'humour est

une industrie florissante au Québec et représente le médium le plus adapté pour communiquer avec la population québécoise, qui est reconnue pour consommer beaucoup de spectacles d'humour. Cette discipline devient un moyen privilégié pour obtenir une tribune auprès des habitants de la province. En ce sens, les humoristes enquêtés jouissent de ce médium pour y passer des messages et transmettre un contenu social, sans pour autant y imposer leur point de vue. En fin de compte, nous avons pu constater que l'humour était le vecteur culturel majeur au Québec et qu'il se retrouvait dans toutes les sphères de la société. Toutefois, les humoristes immigrants enquêtés semblent vivre passablement en marge de cette industrie, vivant de l'humour, mais n'atteignant pas encore le grand public. Le chemin est encore long avant que les humoristes immigrants puissent se faire une place au même titre que les humoristes québécois.

Apport et retombées théoriques

Cette recherche aura permis d'avoir un aperçu de la situation des humoristes immigrants au sein de la société québécoise. Le fait d'avoir emprunté une approche compréhensive a conféré un caractère singulier à notre recherche, qui se base sur la pertinence et l'approfondissement des propos de chaque humoriste, au lieu de vouloir échantillonner, quantifier et généraliser les propos de nos participants. Nous avons cadré notre recherche autour des témoignages des humoristes, afin de leur donner la parole et de les laisser s'exprimer eux-mêmes sur un enjeu qui les concerne au premier chef. Nous pouvons ainsi proposer un modeste apport dans le domaine de la communication interculturelle, dans l'objectif de mieux appréhender la relation et les rapports entre les immigrants et la société québécoise. En ce sens, nous avons essayé d'apporter de nouveaux outils de réflexion afin de démêler la complexité que forme le phénomène de diversité culturelle dans une société qui atteint un niveau social élevé,

comme le Québec. Nous espérons que cette recherche permettra d'alimenter une vision plus constructive concernant le phénomène de l'immigration au Québec.

Bilan des limites

Les limites de notre recherche sont nombreuses. En dépit du caractère judicieux de l'approche compréhensive, nous devons admettre que ce type de posture n'est valable que dans un cadre socio-historique très défini. De plus, le fait d'avoir un nombre de participants aussi réduit oblige la recherche à s'intéresser au phénomène de manière microscopique. En ce sens, nous ne pouvons pas nous exprimer à l'échelle de tous les humoristes immigrants qui sont concernés par cette recherche. D'autant plus que le terrain de recherche n'a pas été sans embûche. En effet, le déroulement des entrevues a été partiellement biaisé en tenant compte du fait que nous n'avons pu réaliser qu'une entrevue avec Nabila Ben Youssef et que nous avons dû joindre les deux grilles d'entretien lors de l'entrevue avec Adib Alkhalidey. En outre, l'analyse et l'interprétation qui ont été faites lors de cette recherche ne constitueront pas un modèle transposable pour un phénomène annexe. Dans une perspective axiologique, l'approche compréhensive tend à investir le chercheur dans l'analyse, l'obligeant ainsi à colorer ses interprétations. Ainsi, outre le fait que notre recherche n'est pas transposable, nous assumons aussi le fait qu'elle manquera de neutralité. Cependant, nous avons décidé lors des prémisses de notre recherche de ne pas émettre d'hypothèse de départ afin de ne pas avoir la tentation d'influencer les participants dans notre direction lors des entrevues. Toutefois, l'objectivité absolue n'existant pas, nous devons reconnaître que l'interprétation du contenu des entrevues a dû être influencée par nos propres valeurs morales et visions. En quelques mots, notre démarche avait pour intention d'étudier en profondeur le vécu et les expériences des

humoristes immigrants, ne permettant ainsi pas d'apporter une perspective plus générale sur le phénomène et sur ses répercussions dans la société.

Recommandations

Nous pensons qu'il y aurait matière à continuer d'approfondir la recherche, d'autant plus qu'il est probable qu'il y ait eu un déclic qui ce soit fait chez les humoristes immigrants depuis le dévoilement du projet de Charte des valeurs québécoises⁹. En effet, nous pouvons prendre l'exemple d'Adib Alkhalidey qui dévoilait récemment à Radio-Canada :

Au départ, j'avais comme mandat et défi personnel de ne pas parler de mes origines lors de mon spectacle parce que je me considère comme Québécois. Moi, le Québec, c'est mon pays, c'est l'endroit dans lequel je me sens à la maison. Par contre, j'ai changé d'idée quand j'ai vu tout ce qui se passait autour de la Charte [des valeurs québécoises]. Tout le mépris et la haine que ça a suscité, le débat, je me suis dit que ça serait intéressant de réintroduire dans le spectacle quelques blagues sur mes origines parce que je trouve en ce moment que ça a sa place¹⁰.

Tandis que Nabila Ben Youssef fait parti du Rassemblement pro-laïcité (réunissant une quinzaine d'organismes et une soixantaine de personnalités) et qui se prononce en faveur du projet de Charte des valeurs québécoises¹¹. Nous estimons qu'il y aurait, possiblement, un changement de regard de certains humoristes immigrants quant au

⁹ Le projet de Charte a été dévoilé le 10 septembre 2013 et déposée le 7 novembre 2013 à l'Assemblée nationale du Québec. La Charte est consultable via le lien suivant : <http://www.nosvaleurs.gouv.qc.ca/fr>

¹⁰ Article publié le 22 octobre 2013. L'article est consultable via le lien suivant : <http://www.radio-canada.ca/regions/quebec/2013/10/22/003-adib-alkhalidey-spectacle-humour-albert-rousseau.shtml>

¹¹ Selon un article de Radio-Canada publié le 24 septembre 2013. L'article est consultable via le lien suivant : <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/societe/2013/09/24/002-rassemblement-laicite-charte-valeurs.shtml>

contenu de leurs sketches, d'autant plus au niveau des sketches qui portent sur leurs origines, depuis la divulgation du projet de Charte des valeurs québécoises. En ce sens, nous avons le sentiment qu'une recherche future pourrait être pertinente. Nous avons couvert une partie du phénomène en nous intéressant au discours des humoristes immigrants, toutefois, la recherche pourrait être étoffée si elle explorait le contenu des sketches de ces humoristes immigrants, et si elle analysait la perception des Québécois envers ce phénomène. La recherche future serait utile si elle suivait une méthodologie qui introduit des focus groupes afin que les humoristes puissent discuter et échanger leur avis sur les questions du chercheur. Notre recherche n'était qu'une introduction au phénomène, un modeste apport pour le domaine de la communication, même si elle a ouvert une brèche sur la direction que prenait l'humour au Québec.

Commentaire personnel

Nous avons décidé de nous intéresser à un sujet qui nous semblait inusité et qui pouvait ainsi être pertinent pour les sciences de la communication. Nous nous sommes engagée selon une posture et une méthodologie qui nous paraissaient être les plus adaptées pour notre recherche. Nous sommes satisfaite des résultats qu'ont donnés les entrevues et des interprétations que nous avons pu en faire. Nous sommes consciente que l'analyse pourrait être sujette à des améliorations et nous sommes désireuse d'apporter le regard le plus juste possible sur ce phénomène. Néanmoins, nous nous permettons d'émettre l'observation selon laquelle nous avons étudié des êtres humains, selon notre regard en tant qu'individu, et que cette analyse sera évaluée et notée par d'autres êtres humains, qui auront eux-mêmes, leur regard et leur commentaire sur notre interprétation. En ce sens, une recherche impliquant autant de facteurs humains, dont la conscience et les réflexions sont en perpétuelle évolution et

transformation, ne peut se prévaloir d'une quelconque exactitude et véracité. Le seul et unique principe véridique de ce mémoire a résidé dans notre assiduité à vouloir étudier de la manière la plus consciencieuse possible un sujet original.

APPENDICE A

FEUILLET D'INFORMATION ENVOYÉ LORS DE LA PREMIÈRE PRISE DE
CONTACT**IDENTIFICATION**

Chercheure responsable du projet : Clémentine Roussel
Programme d'enseignement : Maîtrise en Communication-Recherche
Adresse courriel : xxxx@gmail.com
Téléphone : (514) xxx-xxxx

BUT GÉNÉRAL DU PROJET

Vous êtes invité(e) à prendre part à un projet qui abordera les thèmes concernant votre pratique artistique et votre intégration à la société québécoise. Ce projet est réalisé dans le cadre d'un mémoire de Maîtrise en Communication-Recherche, qui relève du Département de Communication Sociale et Publique de la Faculté de Communication de l'UQÀM.

TÂCHE DEMANDÉE AU PARTICIPANT

Votre rôle consiste à participer à deux entrevues individuelles au cours desquelles il vous sera demandé de répondre aux questions de la chercheure selon vos expériences personnelles et votre vécu. Chaque entrevue est enregistrée de manière sonore avec votre permission et prendra environ une heure de votre temps. Le lieu et l'heure de l'entrevue sont à convenir. La transcription sur support informatique et lors du mémoire va requérir votre identification nominale (nom, prénom), ainsi que des informations complémentaires (situation professionnelle présente, origine(s), lieu de naissance, lieu de résidence).

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances pour une meilleure compréhension de la situation immigrante à Montréal et de la place de l'humour au Québec.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer gratuitement au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure, et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche.

Si vous acceptez de participer à ce projet, vous pourrez exiger la mise en place de clauses de confidentialité additionnelles au formulaire de consentement, que la chercheure et vous-mêmes signerez lors de l'entrevue.

Si vous êtes intéressé(e) à participer à cette recherche, veuillez me contacter à l'adresse courriel ou au numéro de téléphone figurant dans la section « IDENTIFICATION » ci-haut.

Au plaisir,

Clémentine Roussel

Étudiante à la Maîtrise en Communication-Recherche à l'Université du Québec à Montréal

APPENDICE B

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT SIGNÉ LORS DU PREMIER ENTRETIEN AVEC CHAQUE PARTICIPANT



IDENTIFICATION

Chercheure responsable du projet : Clémentine Roussel
Programme d'enseignement : Maîtrise en Communication-Recherche
Adresse courriel : xxxx@gmail.com
Téléphone : (514) xxx-xxxx

BUT GÉNÉRAL DU PROJET ET DIRECTION

Vous êtes invité(e) à prendre part à ce projet visant à comprendre le lien entre les humoristes issus des communautés culturelles et leur environnement social. Ce projet est réalisé dans le cadre d'un mémoire de Maîtrise sous la direction de M. Oumar Kane, Ph. D., professeur du Département de Communication Sociale et publique de la Faculté de Communication. Il peut être joint au (514) 987-3000, poste 8201 ou par courriel à l'adresse : kane.oumar@uqam.ca.

PROCÉDURE OU TÂCHES DEMANDÉES AU PARTICIPANT

Votre participation consiste à participer à deux entrevues individuelles au cours desquelles il vous sera demandé de répondre aux questions de la chercheure selon vos expériences personnelles et votre vécu. Cette entrevue est enregistrée de manière sonore avec votre permission et prendra environ une heure de votre temps. Le lieu et l'heure de l'entrevue sont à convenir. La transcription sur support informatique et lors du mémoire va requérir votre identification nominale (nom, prénom), ainsi que des informations complémentaires (situation professionnelle présente, origine(s), lieu de naissance, lieu de résidence).

AVANTAGES ET RISQUES

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances pour une meilleure compréhension de la situation des humoristes à Montréal, quant à la vision de leur intégration au sein de la société. Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à cette rencontre. Vous devez cependant prendre conscience que certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables liées à une expérience personnelle que vous avez peut-être mal vécue. Vous demeurez libre de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier. Il est de la responsabilité de la chercheure de suspendre ou de mettre fin à l'entrevue si elle estime que votre bien-être est

menacé. Vous pourrez aussi décider de ne plus prendre part à la recherche si vous le désirez. Tous les documents vous concernant seront alors automatiquement détruits.

ANONYMAT ET CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels et que seuls, la responsable du projet, Clémentine Roussel et son directeur de recherche, M. Oumar Kane, Ph. D., auront accès à votre enregistrement et au contenu de sa transcription. Le matériel de recherche (enregistrement sonore) ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clé par la responsable du projet pour la durée totale du projet, et ce jusqu'à cinq ans après les dernières communications scientifiques.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure, et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que la responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche (mémoire) les renseignements recueillis avec la possibilité de vous identifier nominativement. En outre, votre accord à participer implique aussi que vous acceptez que la responsable du projet puisse utiliser les résultats de la présente recherche pour d'éventuelles publications scientifiques. Vous pourrez exiger la mise en place de clauses de confidentialité supplémentaires concernant ces publications scientifiques.

COMPENSATION FINANCIÈRE

Votre participation à ce projet est offerte gratuitement. Un résumé des résultats de recherche vous sera transmis au terme du projet (automne 2013).

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS ?

Vous pouvez contacter la responsable du projet au (514) xxx-xxxx pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez également discuter avec le directeur de recherche des conditions dans lesquelles se déroule votre participation et de vos droits en tant que participant de recherche.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains. Pour toute question ne pouvant être adressée au directeur de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter la Présidente du Comité d'Éthique de la Recherche pour Étudiants (CÉRPÉ), Madame Emmanuelle Bernheim, par l'intermédiaire de son secrétariat au numéro (514)-987-3000, poste 2433.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est importante à la réalisation de ce projet et nous tenons à vous en remercier.

SIGNATURES :

Je reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que le responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé de suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer la responsable du projet.

Signature du participant :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques du projet et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature de la responsable du projet :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

APPENDICE C

Grille d'entretien pour la première entrevue

Concepts	Dimensions	Questions posées aux participants
	Introduction	<ul style="list-style-type: none"> - Présentation de la chercheure ; - Présentation du projet ; - Présentation du déroulement de l'entrevue (qui se fera sous la forme d'une conversation informelle) ; - Consignes sur la participation ; - Présentation des dimensions éthiques (formulaire de consentement) ; - Vérification de la compréhension de tous ces éléments.
	Entrée en matière	Pourrais-tu te présenter et me parler de ton parcours dans les grandes lignes ?
Humour et création	Processus de création et expérience artistique en tant qu'humoriste	<ol style="list-style-type: none"> 1. Comment définirais-tu l'humour et quel est son rôle dans la société selon toi ? 2. Peux-tu me parler de ton processus de création artistique ?
Discours de l'humoriste	Le partage de la pratique humoristique	<ol style="list-style-type: none"> 3. Comment caractériserais-tu ta relation avec le public ? 4. Comment décrirais-tu ton public ? (Y'a-t-il plus de Québécois « de souche » ou de communautés culturelles ?) 5. L'humour a-t-il un rôle social selon toi ? Si oui, lequel ?
Humour, identité et environnement social	La place des humoristes immigrants dans la société québécoise et dans la vie artistico-culturelle	<ol style="list-style-type: none"> 6. Comment te définirais-tu en tant qu'individu ? 7. Ton origine ou ton parcours ont-ils une influence sur ta pratique artistique ? Si oui, laquelle ?
	Clôture et remerciements	<ul style="list-style-type: none"> - Veux-tu ajouter un dernier commentaire ou préciser un point qui te semble important ? <p>Merci beaucoup pour ta participation.</p>

Grille d'entretien pour la seconde entrevue

Concepts	Dimensions	Questions posées aux participants
	Introduction	<ul style="list-style-type: none"> - Présentation de la seconde entrevue en tant qu'approfondissement de la première entrevue ; - Rappel des dimensions abordées lors de la première entrevue ; - Vérification de la compréhension des consignes.
Humour et identité	Retour sur la contribution de l'humour dans la construction identitaire de l'humoriste	1. Quelle est ta part d'engagement personnel dans tes sketches ? (cf. humour biographique ou autre) 2. Comment décrirais-tu ta spécificité en tant qu'humoriste ?
Discours de l'humoriste	Retour sur le partage de la pratique humoristique	3. Penses-tu que la façon dont tu te perçois est similaire à la façon dont les gens, et plus particulièrement le public te perçoit ? 4. Comment penses-tu être perçu par le public ? 5. Est-ce que les mœurs québécoises te font te sentir différent ? 6. Comment utilises-tu l'humour pour modifier ou au contraire conforter la perception que les gens ont de toi ? 7. Penses-tu que le public a besoin de s'identifier à tes sketches ? 8. Comment t'y prends-tu pour impliquer le public à ton humour ?
Humour et environnement social	Retour sur la place des humoristes immigrants dans la société québécoise et dans la vie artistico-culturelle	9. Quelle place penses-tu occuper dans le paysage artistique montréalais de l'humour ? 10. Quel rôle occupent tes opinions dans ta conception de ta pratique professionnelle ? 11. Quel rôle joue ta pratique humoristique dans ton intégration à la société québécoise ? (Intégration en tant qu'acteur social, et non pas seulement en tant que sujet-immigrant). 12. Comment vois-tu ton avenir ?
	Clôture et remerciements	Merci beaucoup pour ta participation.

APPENDICE D

CAPTURES D'ÉCRAN INTERNET DES BIOGRAPHIES DE CHAQUE
HUMORISTE INTERROGÉ

ADIB ALKHALIDEY



» ADIB ALKHALIDEY



J'aime 6

ADIB ALKHALIDEY

WEBSITE: <http://www.adibalkhalidey.com/v>TWITTER: <http://twitter.com/AdibAlkhalidey>FACEBOOK: <http://facebook.com/adibalkhalidey>

Adib Alkhalidey est un auteur et humoriste diplômé de la promotion 2010 de l'École nationale de l'humour. Il débute sa carrière en avril 2010 en intégrant l'équipe Juste pour rire, engagé à titre d'auteur pour les one-man shows de Neev et d'Eddy King. Il signe ensuite son nom sur le projet Les Parlementeries 2010 et sur Tout va bien, le one-man show de Maxim Martin. Sa carrière sur scène démarre avec la même vigueur alors qu'il parcourt la province afin de se faire connaître du circuit humoristique québécois. À l'automne 2010, il devient le reporter officiel de l'émission Nous avons les images animée par Anthony Kavanagh et apparaît à plusieurs reprises à Un gars le soir animée par Jean-François Mercier en tant que chroniqueur.

On l'a vu comme reporter à Nous avons les images animé par Anthony Kavanagh, dans Un gars le soir de Jean-François Mercier, à Cliptoman animé par Mike Ward qui sera d'ailleurs de retour pour une quatrième saison à l'automne 2013. Il a aussi participé à En route vers mon premier Gala, au Gala Juste pour rire 2011 de Guy Nantel et au Gala Juste pour rire 2012 de Mike Ward. En 2012, il a été concepteur, auteur et comédien pour la web-série Avec des guns de Lib tv, en plus de jouer dans la série Pare-chocs à pare-chocs diffusée sur TVA web et Les Opineux sur Lib tv. De plus, Adib a fait partie de l'émission Selon l'opinion comique sur MATV et on peut l'entendre à CKOI dans Lunch de fou jusqu'à la fin juin.

L'année 2013 sera l'année des grandes réalisations. Il est le fier récipiendaire de l'Olivier Découverte de l'année au dernier Gala des Oliviers. Fort de cette reconnaissance de l'industrie, Adib foulera les planches de plusieurs salles au Québec pour présenter son premier one-man show.

NABILA BEN YOUSSEF

	<p>Dernier One Women Show 2011</p>
	<p>Un humour engagé qui fait rire et réfléchir; c'est ce que propose habilement Nabila Ben Youssef.</p> <p>Cette Tuniso-Québécoise lève le voile sur sa conception de liberté en terre d'accueil. Cette nouvelle bombe de l'humour n'a pas peur des mots et son autodérision la révèle sans peur du ridicule.</p> <p>Désarmante et sensuelle, avec sa belle bouille berbère, elle se transforme en véritable arme de séduction massive. Grâce à sa personnalité incomparable et attachante, elle nous expose un point de vue unique, une réflexion comique sur ce que veut dire être libre jusqu'au bout des doigts.</p> <p>Dans un décor novateur, Nabila occupe pleinement la scène et garde en haleine son public du début à la fin. C'est une véritable battante qui n'a pas fini de défoncer des portes et d'ouvrir les esprits.</p>
	<p>1er One Women Show 2007</p>

Cette liberté qui m'anime maintenant, je la dois beaucoup à la scène. La scène m'a donné la force de m'opposer aux contraintes, aux impossibilités et aux tabous, ainsi que le courage d'affirmer mes propos.



J'ai toujours eu l'envie de me dépasser et je devais continuellement repousser les limites pour évoluer. J'ai souvenir d'une petite fille joyeuse, aimant tout exprimer à haute voix. Dès l'enfance, j'étais instinctivement poussée à rechercher la liberté du corps, et la danse était le seul moyen pour moi d'échapper aux tabous sociaux. Je ne manquais aucune occasion de danser (cérémonies, fiançailles, noces...). J'étais incapable de m'en empêcher, malgré les blâmes, les censures et les corrections.

À l'époque, dans presque chaque film égyptien ou indien passé à la télévision, il y avait un mariage et, donc, des danseuses. À force d'imiter ces danseuses, j'ai appris à maîtriser la danse orientale que les occidentaux appellent « la danse du ventre ».

Plus tard, quand mon corps d'enfant a peu à peu pris les formes d'un corps de femme, je me suis inscrite à des cours de danse classique et moderne en cachette de la famille, afin d'éviter les objections et les reproches.

Ce n'est qu'à mes quinze ans, lorsque je me suis, par hasard, initiée au théâtre, que j'ai commencé à comprendre ce qui était voilé : ma vérité, ma spontanéité, ma sincérité, mon audace. D'où ma colère. C'est cette colère que j'ai transformée. Elle m'a poussé à créer pour évoluer, pour me libérer de ma pudeur.

C'est le théâtre qui m'a appris le pouvoir des mots. Ma mère n'a pas réussi à me convaincre de la nécessité de tourner ma langue sept fois dans ma bouche avant de prononcer un mot. « Pour dire peu de choses, tu risques beaucoup! », répétait-elle souvent. Mais, je préférais prendre des risques plutôt que de me taire.

J'ai suivi l'exemple de Schéhérazade, la narratrice des *Mille et une nuits* qui, par la simple magie des mots, a sauvé la vie de plusieurs femmes. J'ai fini par comprendre que le moyen le plus efficace pour à la fois vaincre la peur et séduire, c'est la parole.

Mais c'est en vivant au Québec et en ayant l'occasion de m'exprimer librement que l'envie de parler est devenue pour moi plus qu'une urgence, le désir de vivre pleinement. Il était indispensable pour moi de quitter mon pays natal, malgré mon amour pour la Tunisie et pour ma famille. J'avais besoin de vivre dans un pays qui me permet d'évoluer plus rapidement. Car je crois que le rôle d'un artiste, c'est surtout de « faire bouger la mer gelée en nous », comme disait le poète autrichien Rainer Maria Rilke.

En osant dire ce que l'on pense, non seulement on se libère, mais on inspire aussi les autres à se libérer. C'est bien le rôle de l'artiste. Le spectacle d'humour, *Arabe et cochonne bio*, je l'ai créé pour dire haut et fort ce que je pense : pour changer les choses, il ne suffit pas de marquer sa présence, il faut aussi s'inscrire dans l'histoire. Et pour s'inscrire dans l'histoire, il faut d'abord croire en soi, prendre des grands risques et oser.

Quand je rencontre des jeunes filles qui me disent « tu es une inspiration pour nous », ça me réjouit tellement... mon rêve d'artiste est en partie réalisé!

BRUNO LY

BILLETTERIE ZOOFEST PROGRAMMATION MULTIMÉDIA ZOOFEST.TV ZOO

» BRUNO LY



J'aime

3

BRUNO LY

WEBSITE:

TWITTER: <http://twitter.com/BrunoLy1>FACEBOOK: <http://facebook.com/>

Ce jeune entrepreneur a connu ses débuts en humour sur la scène anglophone de la métropole, mais c'est en 2009, lors d'une représentation mémorable au Saint-Ciboire que Bruno Ly a découvert l'univers de l'humour francophone. Depuis plus de 3 ans, cet humoriste au charisme hors pair ne cesse de se produire dans les soirées d'humour de la relève Québécoise. C'est la deuxième participation de l'artiste au prestigieux Festival Zoofest. En effet, Bruno a eu le privilège de jouir d'une expérience inoubliable avec En Compagnie Créole aux côtés de l'excellent Richardson Zephir et l'énigmatique Dorothy Rhau. Cette année, Bruno animera un show du tonnerre bilingue, puisque l'humoriste est reconnu pour ses performances en français et en anglais dans son parcours professionnel.

MEHDI BOUSAIDAN

BILLETTERIE ZOOFEST PROGRAMMATION MULTIMÉDIA ZOOFEST.TV ZOO

» MEHDI BOUSAIDAN



J'aime

0

MEHDI BOUSAIDAN

WEBSITE:

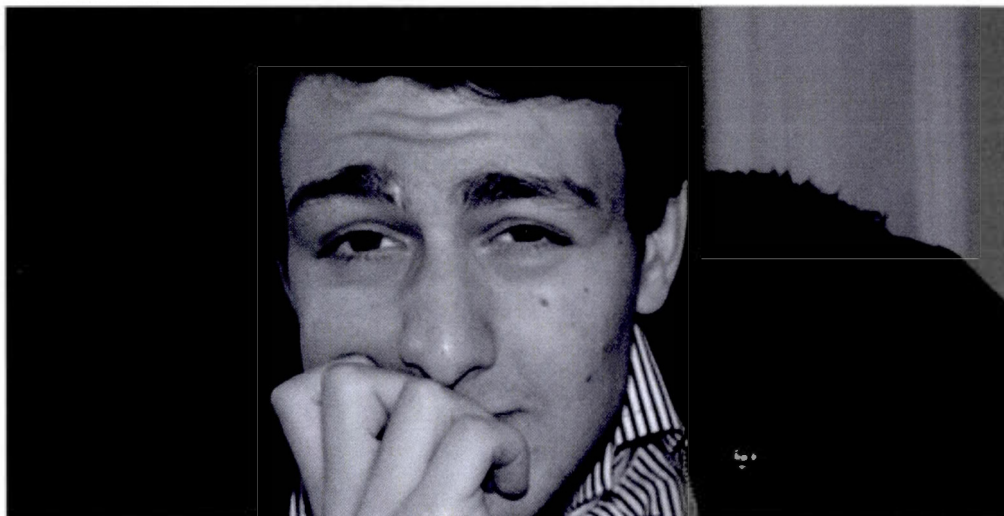
TWITTER: http://twitter.com/Mehdi_BousaidanFACEBOOK: <http://facebook.com/mehdi.bousaidan?ref=ts>

Véritable bête de scène, reconnu pour ses talents d'improvisateur qui l'ont mené à travers le monde, Mehdi Bousaidan ne tarde pas à faire parler de lui. Finissant de la plus récente cuvée de l'École nationale de l'humour, Mehdi se démarque par l'originalité de son humour. Vous l'avez peut-être vu aux auditions Juste pour rire ou dans le circuit des soirées d'humour du Québec ou au Couscous comédie club, bref il est partout. Il est l'une des jeunes étoiles montantes à surveiller. Son style bien à lui, son sens de la répartie et son charisme le mèneront loin.

ROMAN FRAYSSINET

BILLETTERIE ZOOFEST PROGRAMMATION MULTIMÉDIA ZOOFEST.TV ZOO

» ROMANFRAYSSINET



J'aime

0

ROMAN FRAYSSINET

WEBSITE:

TWITTER: <http://twitter.com/>FACEBOOK: <http://facebook.com/>

Roman Frayssinet naît dans la banlieue sud de Paris dans le début des années 90 et se découvre très rapidement une passion pour l'humour, après un premier voyage à Montréal où il travaille bénévolement pour le Festival Juste pour rire. À son retour, il monte sur scène pour la première fois sur un plateau Parisien. Après s'être hissé à 17 ans parmi les 15 meilleurs jeunes humoristes de la relève, d'après le festival Humour en Capitale, il décolle pour Montréal où il rencontre Uncle Fofi qui lui offre une place de chroniqueur dans son émission de radio pour finalement partager avec lui l'affiche au Festival Zoofest.

BIBLIOGRAPHIE

Abou, S. (1981). L'insertion des immigrants : approche conceptuelle. *Les étrangers dans la ville le regard des sciences sociales*. Paris, L'Harmattan, 127-137.

Aird, R. (2002). L'évolution du comique de scène au Québec francophone depuis 1945. Montréal, Université du Québec à Montréal.

Aird, R. (2004). L'histoire de l'humour au Québec : de 1945 à nos jours. Montréal, VLB éditeur.

Aguirre, J. C. (1995). Artistes immigrants, société québécoise un bateau sur le fleuve. Montréal, Centre international de documentation et d'information haïtienne caraïbéenne et afro-canadienne.

Alvarez, G. (1992). Les mécanismes linguistiques de l'humour. *Québec français*, 46, 24-27.

Barry, A. D. (1992). Ethnicité et humour : les Cadiens louisianais. *Francophonies d'Amérique*, 2, 183-191.

Bastide, R., Méthodologie des recherches inter-ethniques. *Relations interethniques et migrations internationales*, 59-71.

Bauer, J. (1993). Minorités et identités nationales au Canada et au Québec. Montréal, Université du Québec à Montréal.

Belabdi, M. (2010). Communication interculturelle et processus d'intégration des nouveaux immigrants marocains au Québec. Montréal, Université du Québec à Montréal.

Bellavance, G. Chapitre 1 : Décolonisation et multiculturalisme : les artistes immigrants à Montréal. *Voulez-vous manger avec moi? : pratiques interculturelles en France et au Québec*. Saint-Laurent, Québec, Fides, 25-31.

Benayoun, C. (1990). Les étrangers dans la ville : les chemins du cosmopolitisme. *Les étrangers dans la ville le regard des sciences sociales*. Paris, L'Harmattan, 371-376.

Berger, P., Luckmann, T. (1986). Chapitre 1 : Les fondements de la connaissance dans la vie quotidienne. *La construction sociale de la réalité*. Paris, Meridiens Klincksieck.

Bernier, M., F. Niemi, et al. (1996). Une question d'inclusion les artistes issus des communautés ethnoculturelles et leurs perceptions des barrières de l'intégration en milieu artistique québécois : recherche. Montréal, Centre de recherche-action sur les relations raciales.

Bertaux, D. (1980). Histoire de vie et vie sociale. *Cahiers internationaux de sociologie*, 69, numéro thématique.

Bourdieu, P. (1976). Le champ scientifique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2(2-3), 88-104.

Camilleri, C. (1986). Chapitre 72 : Identité et changements sociaux : Point de vue d'ensemble. *Identités collectives et changements sociaux*. Toulouse, Éditions Privat, 331-342.

Chahid, M. (2011). Chapitre 10 : Représentation de la crise et crise de la représentation dans les médias. Le cas des accommodements raisonnables. *Communication internationale et communication interculturelle. Regards épistémologiques et espaces de pratique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 202-222.

Desmeules, G. (2001). La double censure de l'humour. *Québec français*, 120, 82-84.

Dumais, A. (1982). Le sens de la théorie et la théorie du sens. *Sociologie et sociétés*, 14(2), 67-76.

Godin, J.-C. (1968). Réflexions sur l'humour. *Études françaises*, volume 4, 4, 415-423.

Hsab, G., Stoiciu, G., (2011). Communication internationale et interculturelle, des champs croisés, des frontières ambulantes. *Communication internationale et communication interculturelle. Regards épistémologiques et espaces de pratique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 10-25.

Lacasse, N. and J. Palard (2010). Immigration et intégration au Québec et en France : enjeux de société et expériences territoriales : 5e Rencontre Champlain-Montaigne. Québec Pessac, France, Presses de l'Université Laval ; MSHA.

Latouche, D. and Centre Jacques-Cartier. Entretiens (2003). Voulez-vous manger avec moi? : pratiques interculturelles en France et au Québec. Saint-Laurent, Québec, Fides.

Lipiansky, E.-M. (1986). Chapitre 11 : L'identité nationale comme représentation. *Identités collectives et changements sociaux*. Toulouse, Éditions Privat, 59-60.

Maalouf, A. (1998). Les identités meurtrières. Paris, B. Grasset.

Maffesoli, M. (1987). La connaissance ordinaire : précis de sociologie compréhensive. *Revue française de sociologie*, 28(1), 184-187.

Mazalto, M. (2000). L'humour comme facteur d'identité collective le cas du Québec. Montréal, Université du Québec à Montréal.

Mead, M. (1963). Socialization and Enculturation. *Current Anthropology*, 2 (4), 184-188.

Ministère de l'Éducation. (1985). Rapport du comité sur l'école québécoise et les minorités culturelles (Rapport Chancy).

Mongeau, P. (2007). *Faire sa maîtrise (ou son doc) en jeans ou en tenue de soirée*. Québec, Presses de l'Université du Québec.

Morin, C. (2002). Pour une définition sémiotique du discours humoristique. *Protée*, 3(30), 91-98.

Nguyen, H., Conseil des communautés culturelles et de l'immigration du Québec., et al. (1990). *Avis sur les nouvelles présences d'artistes vers une meilleure insertion sociale des créateurs des communautés culturelles en arts visuels présenté à la ministre des Communautés culturelles et de l'immigration du Québec*. Montréal, Conseil des communautés culturelles et de l'immigration du Québec.

Nikolic, M. (1986). Chapitre 52 : Penser, identité et processus sociaux : importance méthodologique du principe d'identité ». *Identités collectives et changements sociaux*. Toulouse, Éditions Privat, 239-242.

Noiriel, G. (1998). Max Weber et le sens des limites. *Genèses*, 32, 140-155.

Papineau, S. (2006). *Ce que cherche à exprimer l'humour absurde moderne québécois : portrait psychosocial de l'humour absurde au Québec en 2005*. Montréal, Université du Québec à Montréal.

Perez-Agote, A. (1986). Chapitre 53 : L'arbitraire et le nécessaire de l'identité collective : éléments pour un modèle sociologique de l'identité ». *Identités collectives et changements sociaux*. Toulouse, Éditions Privat, 243-245.

Poirier, C. (2010). Entre optimisme tranquille et inquiétudes identitaires : enjeux territoriaux, socioculturels et politiques de la diversité au Québec. *Immigration et intégration au Québec et en France : enjeux de société et expériences territoriales : 5e Rencontre Champlain-Montaigne*. Québec Pessac, France, Presses de l'Université Laval ; MSHA, 38-45.

Potvin, M. (2008). Chapitre 1 : Les travaux sur les médias ». *Crise des accommodements raisonnables : une fiction médiatique ?* Outremont : Athéna Éditions, 21-49.

Rachédi, L. (2008). Trajectoires migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins immigrants au Québec : l'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants. Programme de doctorat en sciences humaines appliquées, Faculté des études supérieures et post-doctorales, Université de Montréal.

Rachédi, L. (2010). L'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants : parcours migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins au Québec. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.

Ricoeur, P. (2000). La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris, Éditions du Seuil.

Saul, J., (2008). Ce qui nous a façonné » et « Imaginer un pays équitable ». *Mon pays métis*. 11-30 ; 145-160.

Simon-Barouh, I., P. J. Simon, et al. (1990). Les étrangers dans la ville le regard des sciences sociales. Paris, L'Harmattan.

Stoiciu, G. (2006). L'intégration, un construit théorique. *Comment comprendre l'actualité : Communication et mise en scène*. Sainte-Foy : PUQ.

Stoiciu, G. (2011). Chapitre 3 : La communication interculturelle comme champ d'études, histoire, carte et territoire. *Communication internationale et communication interculturelle. Regards épistémologiques et espaces de pratique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 46-70.

Villeneuve, L. (1990). Le *stand up* comique : le rire à tout prix ? *Jeu : revue de théâtre*, 55, 106-107.

MÉDIAGRAPHIE

Au Québec, pour bâtir ensemble – Énoncé de politique en matière d'immigration et d'intégration, 4^e trimestre 1991 (<http://www.micc.gouv.qc.ca/publications/fr/ministere/Enonce-politique-immigration-integration-Quebec1991.pdf>) (consulté le 15 septembre 2012)

Montréal métropole culturelle : politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015. (http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/culture_Fr/media/documents/MTL_metropole_culturelle_F.pdf) (consulté le 3 avril 2012)

Statistique Canada (<http://www.statcan.gc.ca/pub/81-004-x/2010004/def/immigrant-fra.htm>) (consulté le 11 juin 2012)